المنظمة العربية للترجمة

تزفيتان تودوروف

نظريات في الرمز

ترجمة

محمد الزكراوي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

نظريات في الرمز

لجنة اللسانيات والمعاجم:

بسّام بركة (منسّقاً)
حسن حمزة
سعد مصلوح
الطيّب البكّوش
علي أزرياح
سامي عطرجي

المنظمة العربية للترجمة

تزفيتان تودوروف

نظريات في الرمز

ترجمة

محمد الزكراوي

مراجعة

حسن حمزة

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
تودوروف، تزفيتان
نظريات في الرمز/ تزفيتان تودوروف؛ ترجمة محمد الزكراوي؛ مراجعة حسن حمزة.
543 ص. - (لسانيات ومعاجم)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-82-545-8
1. اللغة - الاشتقاق. 2. اللغة، علم. أ. العنوان. ب. الزكراوي، محمد (مترجم). ج. حمزة، حسن (مراجع). د. السلسلة.
401.4

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2034 2407 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيلول (سبتمبر) 2012

المحتويات

مقدمة المترجم

الكتاب

تساءل المؤلف مراراً عن عمله هذا: "أتاريخ هو أم مقالة؟".

وهذا الكتاب يوالف بين الأمرين: هو "مقالة" لأنه رؤية نسقية تحيط بالعلاقات بين الدلائل والرموز، وبالمفاهيم التي تصف تلك العلاقات، وبالنظريات التي تفسرها وتعللها؛ وهو "تاريخ" لأنه يتتبع خطوةً خطوة تاريخ الدلائليات ويبرز أهم المراحل في المسار المؤدي من أرسطو إلى جاكوبسون.

والكتاب منتظم في جزأين يبدوان متوازيين: فصل طويل عنوانه "نشأة الدلائليات الغربية"، أهم شخصياته القديس أوغسطين، تتلوه أربعة فصول قصار، عقد المؤلف اثنين منهما للخطابة، وخصّ الاثنين الآخرين للجماليات الكلاسيكية، ولاسيما مبدأ المحاكاة. ثم يلي ذلك فصل طويل عنوانه "الأزمة الرومنسية"، يتقاسم دورَ البطولة فيه مورتيتز ونوفاليس وشيلينغ والأخوان شليغل؛ بعده أربعة فصول قصار، أولهما في اللغة الأصلية واللغة الوحشية كما تصورهما ليفي - برول، والثاني في الخطابة عند فرويد، والثالث في الرمزية عند سوسور، والرابع في شعريات جاكوبسون. وليست النية هنا

الجرد والاستقصاء، بل إنما تلك لوحات مفصلة مختارة بعناية[1]، لا يكاد يفطن المرء فيها إلى الروابط التي توثق الصلة في ما بينها وتيسر النقلة من إحداها إلى الأخرى: ذلك أنه "قد نظر في الدليل عدد من الفروع المتميزة بل المنعزلة، مثل فلسفة اللغة، والمنطق، واللسانيات، والدلاليات، والتأويليات، والخطابة، والجماليات، والشعريات. وانعزال تلك التقاليد بعضها عن بعض، وتنوع اصطلاحاتها قد حالا دون إدراك وحدة هذا التراث، وهو من أخصب ما أنتجه الغرب في تاريخه. فغرضي الكشف عن وجه الاتصال في هذا التراث".

والثابت الذي لا يتغير في ذلك التراث الغربي هو رفضه[2] إقامة الدليل والرمز على قدم المساواة دون الخلط بينهما: فإما يقع الخلط بين الدليل والرمز، وإما يُنزّل أحدهما منزلة أدنى من منزلة الآخر، بوصفه أصلاً أو امتداداً له: الدليل عند الكلاسيكيين، والرمز عند الرومنسيين. الدليل عند أولئك قابل للشرح؛ والرمز عند هؤلاء استحضار لا نهاية له. يتجلى ذلك عند الأولين في خطابتهم: الدليل فيها هو المعيار؛ والرمز مغايرة لذلك المعيار: نافلة يتقبلونها ما لم تعدُ كونها تابعاً يرفع من قيمة الدليل، ويستنكرونها إن هي همت بأن تقيم لنفسها وزناً. الرمز، في الخطابة أو في الفن عامة، خاضع لغاية خارجة عنه. وانعكس الأمر في الجماليات الرومنسية: ما من معيار؛

(1) إن "المؤلفين الذين درستهم هنا قد اخترتهم ممن كان لهم أعظم الأثر في زماننا؛ فترى فيهم شيئاً جديداً بالقياس إلى القسمة الكبرى إلى كلاسيكيين ورومنسيين، ويتنزلون منازل تزيد في تعقيد المشهد أكثر مما تساهم في توضيحه". وأيضاً: "صادمتني النظريات القديمة في الرمز أثناء دراستي للرمزية اللسانية، ففطنت لها لغاية في نفسي: ذلك أني كنت أطلب فيها تفسيراً لوقائع كنت أدركها ولا أفهمها. فلذلك اخترت في كتابات مؤلّفي الماضي ما استحسنته، ما لم تزل فعاليته قائمة".

(2) ولعله لم يرفض ذلك وإنما عجز عنه، وعجزه نابع من طبيعة رؤية للعالم متميزة.

وما من غاية خارجية: "لم يعد للخطابة إمكان للوجود في عالم جعل تعدد القواعد قاعدته". للرمز تأويل مفتوح، فردي، وهو عاجز عن التمثيل المحض لشيء بعينه؛ فصار بذلك هو العبارة الرومنسية بلا منازع، وسقط الدليل - ومعه المثل، لأنه توفيق بين دليل ورمز - إلى مرتبة دنيا.

يتكون من الخطابة والمنطق والتأويليات مذهب قائم برأسه، على درجة من التعقيد والإحكام، مبني على ملاحظات دقيقة تنم عن لطف في النظر، تدعمه وتشرحه مجموعة لا يستهان بها من المفاهيم: فهو إذاً نظرية، وإن لم تكن نظرية علمية بالمعنى الصحيح. فقابلتْ ذلك عبقريةُ الرومنسيين بأمرين هامين اثنين: خاصةُ الفن أن يكون هو نفسه غاية نفسه (وهذا هو الانعكاس الذي سماه المؤلف "اللزوم")، والرمز لا سنن له ولا يمكن أن يكون له سنن. ولا يقوم ذلك على نظرية؛ إنما هو خطاب فني في الفن، رمزي في الرمز؛ لا يلتفت إلى جمع الملاحظات العينية. قطع الرومنسيون طريق المعرفة التي فتحها الكلاسيكيون، وافتتحوا طريقاً آخر، طريق الإبداع.

أما المحدَثون فمزيتهم أنهم اختصروا في أقل من قرن من الزمان مسيرة ألفي عام تؤدي بالمعرفة إلى نفق مسدود. لقد كبت الكلاسيكيون المحدثون الرمز: يرى ليفي - برول أن "أوصاف الدليل "البدائي" (دليل الآخرين) أوصاف بدائية للرمز (لرمزنا)"؛ وسوسور ينظر إلى رموز ولا يرى فيها سوى دلائل[3]؛ وظن فرويد أنه اكتشف شيئاً جديداً[4] وإنما عاد من جديد إلى الأفكار

(3) وهذا الفصل من أمتع فصول هذا الكتاب، لأنا نرى فيه "سوسوراً" غير سوسور الذي نعرفه.

(4) وقد اكتشف حقاً شيئاً جديداً لكن في غير هذا المجال.

الكلاسيكية: "لقد قام تصنيف المجازات (العلاقات بين معنيين) في العصور القديمة على تداعيات نفسية (علاقات بين كيانين ذهنيين). يبدو ذلك جلياً بنفسه. عندئذ يكون من العسير فهم السبب في التمادي في الجزم بأن أعظم اكتشافات فرويد ولاكان أن الأول سمى كناية التطابق نقلاً والاستعارة تكثيفاً، وأن الثاني "تعرّف [في اصطلاحي فرويد] صورتين جوهريتين عينتهما اللسانيات، هما كناية التطابق والاستعارة". هل في ذلك حقاً خطوة إلى الأمام؟". وفي الختام رومنسي، هو جاكوبسون: خصه المؤلف بفصل عبر فيه عن مآخذه عليه مشفوعة بتوقيره إياه.

يخرج من مواجهة أفكار الكلاسيكيين والرومنسيين - وما آلت إليه - استحالةُ تبني هذه أو تلك، بل استحالة التركيب والتوفيق بينهما. فخلص المؤلف إلى التصريح بأنه يناصر "موقفاً يقابل [هذين التصورين] الاثنين بالجملة"، ويسلّم بأن "صيغ فعل الدلالة متعددة، وكلها أصلية". ولم يفصّل المؤلف في هذا الكتاب معالم ذلك الموقف الثالث الذي يوصي باتخاذه؛ بل عقد له كتابيه التاليين[5].

(5) هما الكتابان اللذان أصدرهما في السنة التي تلت صدور هذا الكتاب، وهما:
Tzvetan Todorov: *Symbolisme et interprétation* (Paris: ed. du Seuil, 1978), et *Les genres du discours* (Paris: ed. du Seuil, 1978).

بعد إنعام النظر أرى أن المؤرخ لابد له أيضاً من أن يكون بالضرورة شاعراً؛ فالشعراء وحدهم من شأنهم المهارة في هذه الصناعة، أعني حذق تلفيق الوقائع.

نوفاليس(1)

[إن الهوامش المُشار إليها بأرقام تسلسلية هي من وضع المترجم، أما المُشار إليها بعلامة (*) فهي من وضع المؤلف].

(1) نوفاليس (Novalis): هو لقبه، واسمه فريدريتش فون هاردنبرغ (Friedrich Von Hardenberg) شاعر ألماني. حزن لوفاة خطيبته فألف **تسابيح لليل**، جلا فيها نزوعه إلى التصوف. وله **أتباع سايس**، رسالة شعرية فلسفية تأول فيها الطبيعة تأويلاً غامضاً، **وأناشيد** وكتاب في **المسيحية أو أوروبا** عبر فيه عن حنينه إلى ما كان في القرون الوسطى من إيمان ديني وسلطة دينية.

تفسير العنوان

"الرمز" موضوع هذا الكتاب، من حيث هو شيء لا من حيث هو لفظ. فلن تجد فيه تاريخاً للفظ "الرمز"، وإنما دراسات خُص بها أولئك الذين نظروا في وقائع شاع في أيامنا هذه تسميتها "رمزية". هذا، ومعظم تلك النظريات يعالج الرمز "الكلامي"؛ فلذلك ستكثر المقابلة بينه وبين الدليل. ودراسة مختلف الطرق في إدراك الوقائع "الرمزية" وتعريفها هي لب هذا الكتاب؛ فلا حاجة، لذلك، إلى تعريف تمهيدي، بل تكفي الإشارة إلى أن الخاطر الرمزي تتطعم به الدلالة الصريحة، وأن بعض استعمالات اللغة، مثل الشعر، يزاوله أكثر من غيره. ولا يمكن دراسة ذلك المفهوم على انفراد؛ لذلك سيستوي، في الصفحات التالية، ذكر الرمز وذكر الدليل والتأويل، والاستعمال والاستمتاع، والمجازات والصور البيانية[1] tropes

(1) في المتن: وقد أشار فونتانييه إلى أن "صور (figures) الخطاب" ليس لها تعريف مرض كل الرضا، فلفق لها تعريفاً من تعريفين اثنين وردا في معجم وضعته الأكاديمية الفرنسية، وهو أنها سمات أو أشكال أو ضروب من الترتيب، متفاوتة في التفنن وفي الحسن، يغاير بها الخطاب، في العبارة عن المعاني والأفكار والمشاعر، مغايرة متفاوتة الدرجات، ما كان يمكن أن يكون هو أبسط عبارة عنها وأشهرها (Fontanier, *Les figures du discours*, p. 64) وهذا اللفظ مما أخل به **المعجم الموحد**؛ فقلنا فيه "الصور =

و figures، والمحاكاة والجمال، والفن والأساطير، والمشاركة والمشابهة، والتكثيف والنقل، وغير ذلك من الاصطلاحات.

ومتى حُمل لفظ "الدليل" على معنى واسع يدخل به تحته معنى الرمز (فيصير هذا عندئذ تخصيصاً له) أمكن الجزم بأن الدراسات التي تعالج الرمز تنتسب إلى النظرية العامة في الدلائل، وهي الدلائليات[2]، ودراستي أنا إلى تاريخ الدلائليات. ولا بد هاهنا، على التو، من الإشارة إلى أن المقصود الشيء لا اللفظ. وقد نظر في الدليل عدد من الفروع المتميزة بل المنعزلة، مثل فلسفة اللغة، والمنطق، واللسانيات، والدلاليات، والتأويليات، والخطابة، والجماليات، والشعريات[3]. وانعزال تلك التقاليد بعضها عن بعض،

= البيانية" (وخلصنا "الصورة" وحده ترجمة للفظ (image)). أما tropes فقد عرّفها دومارسيه في (Du Marsais, *Traité des tropes*, pp. 18-19) بأنها "صور بيانية يُحمل فيها اللفظ على دلالة ليست عين دلالته الوضعية... وسميت تلك المجازات tropes من اليوناني tropos "القلب والتحويل"... لأنك عندما تحمل اللفظ على المعنى المجازي فكأنك تقلبه وتحوله ليدل على ما لا يدل عليه معناه الوضعي"؛ وهي عند فونتانييه "معان متفاوتة الاختلاف عن المعنى البدائي، تكون، في العبارة عن الفكر، للألفاظ متى حُملت على معاني جديدة" (المصدر المذكور، ص 39)؛ وفي **المعجم الموحد**: "صورة بيانية (trope)" وفي **قاموس اللسانيات**: "صورة مجازية" وفي **المنهل**: "استعارة" (وترجمت عبارة tropes de suspension في **المعجم الفلسفي** و**موسوعة لالاند** و**معجم المصطلحات الفلسفية** على التوالي: "ضروب تعليق الحكم" و"مرجئات" (منحّيات) و"أدلة لتبرير تعليق الحكم").

(2) في **المعجم الموحد**: sémiologie; sémiotique (1 علم الأدلة 2) علم السيمياء (عند "سوسور") 3) علم الأدلة اللفظية (عند من يميز الدلالتين دلالة اللفظ ودلالة المعنى). وقد يصح "علم الأدلة" ترجمة لأول اللفظين الفرنسيين sémiologie؛ أما الثاني فقد فضلنا أن نقول فيه: "الدلائليات"، وهي عند المؤلف "النظرية العامة في الدلائل". وقد جمعنا هنا "الدليل" على "الدلائل" لا على "الأدلة".

(3) الدلاليات (sémantique)؛ التأويليات (herméneutique)؛ الجماليات (esthétique)؛ الشعريات (poétique)؛ وقد قسناها على "اللسانيات" ونظائره. أما "الخطابة" (rhétorique) فمعلوم أنه اللفظ الذي ترجم به كتاب أرسطو في الموضوع نفسه؛ وهو يحتمل معنى "البلاغة" عندنا. وقد ترجمناه هنا تارة بهذه وطوراً بتلك.

وتنوع اصطلاحاتها قد حالا دون إدراك وحدة هذا التراث، وهو من أخصب ما أنتجه الغرب في تاريخه. فغرضي الكشف عن وجه الاتصال في هذا التراث، ولا أعنى إلا لماماً بالمؤلفين الذين جرى على لسانهم لفظ (sémiotique) "الدلائليات".

وينبغي حمل "النظرية" على معنى واسع؛ فضد هذا اللفظ هنا هو "الممارسة"، وليس هو "التفكير غير النظري"؛ ذلك أن النظريات التي سيأتي الكلام عليها هنا لم تكن، في معظم الأحوال، داخلة في علم (إذ لا وجود له على ذلك العهد)، وليس في صياغتها شيء من سمات "النظرية" بالمعنى الصحيح.

وصيغة الجمع في "نظريات" أمر مهم. ومعناه أولاً أنها أوصاف للوقائع الرمزية ينافس بعضها بعضاً. أما اقتران ذلك اللفظ بالتنكير فيشير على الخصوص إلى أن هذا البحث غير كامل: فليس هو تاريخاً كاملاً للدلائليات (ولا لقسم من أقسامها)، ولم يستوف جميع نظريات الرمز، وربما أغفل أهمها. واختيار البعض دون الكل هذا سببه في آن نزوع شخصي واستحالة تكاد تكون طبيعية: ذلك أن التراث الذي أدرسه من الوفرة بحيث متى اتسع ليشمل الغرب كله عوض أن ينحصر في بلد واحد لم تكف حياة الإنسان الواحد كلها في الإحاطة به. فما كتبته لا يعدو، في أحسن الأحوال، كونه فصولاً في تاريخ الدلائليات الغربية.

فصولاً كيفما اتفق وحسب؟ في ادعاء ذلك نفاق أو سذاجة. والواقع أن هذا الكتاب ينتظم انطلاقاً من مرحلة "أزمة"، هي نهاية القرن الثامن عشر. ففي ذلك العهد وقع في التفكير في الرمز تغير جذري (مع أن التمهيد له قد حدث قبل ذلك بمدة طويلة): من تصور قد هيمن على الغرب منذ قرون إلى تصور آخر، أظنه المهيمن إلى اليوم. فمن الممكن في آن، في مدة تناهز الخمسين سنة، إدراك

التصور القديم (وكثيراً ما أسميه "كلاسيكياً" للتيسير) والتصور الجديد، وسأسميه "رومنسياً". وتكثيف التاريخ هذا في مرحلة ليست بالطويلة هو ما حداني إلى اختيار منطلقي.

وهذا الاختيار الأولي هو العلة في تأليف الكتاب. فالفصل الأول منه خارج عن الإشكالية التي قدمت ذكرها؛ وكأنه صفحات متتالية يراد لها أن تكون جزءاً في موجز، تتلخص فيها الثقافة الدلائلية المشتركة، على الهيئة التي اتفق للكافة أن يروها عليها بين أيديهم. ولهذا الغرض انطلقت من لحظة أظنها متميزة (وهي أزمة أخرى) هي نشوء الدلائليات في أعمال القديس أوغسطين.

وتستكشف الفصول الأربعة التالية مختلف مظاهر المذهب "الكلاسيكي"، في مجالين متميزين، هما الخطابة والجماليات. وقد أضربت صفحاً عن تاريخ التأويليات، لأن دراستها تخرج بنتائج مشابهة. وفي أول تلك الفصول الأربعة، إلى ذلك، لمحة خاطفة على إشكالية الكتاب برمته.

وفي الفصل السادس، وهو أطولها، عرض آخر لنظرة شاملة تركيبية. والغرض فيه تلخيص المذهب الجديد وتنسيقه، أعني المذهب الذي أنتجته الأزمة؛ وأنا أصفه فيما يبدو لي موطن ازدهاره، وهو الرومنسية الألمانية. والاقتباسات كثيرة في هذا الفصل مثلما هي في الأول، لأني رجوت نفعاً في اطلاع القارئ على النصوص التي درستها، إذ لم تُجمع قط من قبل ولم يُترجم معظمها. ولم أؤلف مختارات، وإنما أردت أن يكون هذا الكتاب أيضاً من مظان الوثائق.

وتتناول الفصول الأربعة التوالي على الخصوص المؤلفين التالين للأزمة الرومنسية، إلا أنها ليست شواهد أخر على الموقف نفسه؛

ذلك أن المؤلفين الذين درستهم هنا قد اخترتهم ممن كان لهم أعظم الأثر في زماننا؛ فترى فيهم شيئاً جديداً بالقياس إلى القسمة الكبرى إلى كلاسيكيين ورومنسيين، ويتنزلون منازل تزيد في تعقيد المشهد أكثر مما تساهم في توضيحه.

وفي كل مرحلة اخترت أن أدرس المجال الذي بدا لي أدل من غيره؛ ولعل ذلك هو السبب في الانقطاع الذي قد توحي به قراءة تلك الفصول. فأولها في الدلائليات؛ والتاليان في الخطابة؛ ثم ثلاثة فصول في الجماليات، فأربعة أواخر في فروع تنتسب اليوم إلى العلوم الإنسانية، هي الإناسة[4] (anthropologie)، والتحليل النفسي، واللسانيات، والشعريات. لكن كشف القناع عن وحدة الإشكالية، مع أنها ثاوية خلف تقاليد واصطلاحات مختلفة، هو عينه أحد أغراض هذا الكتاب.

وتعدد النظريات المتفحِّصة يطبع هذا العمل بطابع تاريخي. وددت لو أسميه "تاريخاً تخييلاً"، لولا ما أظنه من أن ذلك شأن كل تاريخ، وأن هذا الذي تحدثني به نفسي هو عين ما يعتقده في قرارة نفسه كل مؤرخ. فالواقعة التاريخية تكون لأول وهلة معطىً صرفاً؛ ثم يتضح أنها برمتها مبنية بناءً. ثم انضاف، في أثناء الطريق، إلى تلك الملاحظة، ولعلها لا مناص منها، نازعان اثنان. أولهما أني أردت كتابة تاريخ حدوث الأفكار، لا تاريخ صياغتها الأولى؛ أردت إدراكها في لحظة "التلقي"، لا في لحظة "الإنتاج". والثاني أني لا أظن أن الأفكار وحدها تنتج أفكاراً غيرها؛ فأردت الإشارة، دون الذهاب بعيداً في مجالات لا أعرفها حقيقة المعرفة، إلى أن التغير في الأفكار من شأنه أن يوصل إلى التغير في الإيديولوجيات والمجتمعات.

(4) هو اجتهاد من صاحب **المنهل**؛ وقد آثرناه هنا على ما يعرّب به.

ولا بد من أن أضيف أني لا أعدّ نفسي مؤرخاً عدلاً. فقد صدمتني النظريات القديمة في الرمز أثناء دراستي للرمزية اللسانية، ففطنت لها لغاية في نفسي: ذلك أني كنت أطلب فيها تفسيراً لوقائع كنت أدركها ولا أفهمها. فلذلك اخترت في كتابات مؤلِّفي الماضي ما استحسنته، ما لم تزل فعاليته قائمة. وما من شك في أن في صنيعي خيانة لهم؛ وإنما عزائي في ذكرى أن لا خيانة إلا للأحياء.

ولم أضع هذا الكتاب للمتبحرين (لمن هم من المتبحرين وحسب)؛ فلذلك أقللت ما أمكن من الهوامش وذكر المصادر، مع أن ذلك لا مفر منه في هذا الجنس من المؤلفات؛ ومع ذلك الاختصار من الممكن التعرّف على الأصول المذكورة أو الوصول إلى دراسات أخرى في المسألة. وقد ذكرت، كلما أمكن ذلك، الترجمات الفرنسية الموجودة للنصوص الموضوعة بلغات أجنبية، مع تغييرها إما لتكون الترجمة ألصق بحرف الأصل وإما توحيداً للمصطلح.

الفصل الأول

نشأة الدلائليات الغربية

التقاليد الخاصة. الدلاليات. المنطق. الخطابة. التأويليات. التوليف الأوغسطيني. تعريف الدليل وصفته. تصنيف الدلائل. **1.** بحسب كيفية النقل. **2.** بحسب الأصل والاستعمال. **3.** بحسب الوضع الاجتماعي. **4.** بحسب طبيعة العلاقة الرمزية. **5.** بحسب طبيعة المشار إليه: دليلاً كان أم شيئاً: **أ)** الحروف؛ **ب)** الاستعمال الاصطلاحي. بضعة استنتاجات.

يدفعني العنوان الطموح المتقدم إلى أن أبدأ بتقييد كلامي. لقد انطلقت من مفهوم مجمل لما يسمى الدلائليات. والمهم هنا من مكوناتها اثنان: أولاً لأنها خطاب موضوعه المعرفة (لا الجمال الشعري ولا التأمل الصرف)، وثانياً أن موضوعها دلائل مختلفة الأنواع (وليست ألفاظاً، مثلاً، وحسب). وأول من استوفى ذينك الشرطين، في ما يبدو لي، هو القديس أوغسطين. لكن أوغسطين لم يخترع الدلائليات؛ بل يمكن الجزم، على العكس من ذلك، بأنه لم يكد يخترع شيئاً، وإنما عمد إلى أفكار ومفاهيم من آفاق مختلفة فوفق بينها. فكان من اللازم الرجوع إلى "أصولها" وتجدها في النظرية النحوية والخطابية، أو في المنطق، وهلم جرا. ولم يكن

المراد التأريخ الشامل لكل فرع من تلك الفروع إلى عهد أوغسطين مع أن الدلائليات، في عهود أخرى من تاريخها، ربما استلهمتها فاستحدثت تطورات جديدة. فالتراث المتقدم على أوغسطين لن نعنى به هنا إلا من حيث يبدو من الممكن الوقوف عليه عنده. وذاك هو العلة في ما توحي به هذه الصفحات (وإنما هو وهم)، وهو أن العصور القديمة كلها تقود إلى أوغسطين. ولا يخفى أن ذلك خطأ، ويكفي شاهداً عليه الفلسفة الأبيقورية في اللغة: فلئن لم تعالَج هاهنا فلسبب بسيط، هو أن صلتها بدلائليات أوغسطين لا تسمن ولا تغني.

وعلى تلك الاعتبارات تنبني الخطة المعتمدة في العرض: فأحد جزئيه معقود للمتقدمين على أوغسطين، مضمومين في فقرات تناسب انسجام الخطاب لا تقاليد بأعيانها منعزلةً حقاً؛ والثاني لدراسة الدلائليات الأوغسطينية بالمعنى الصحيح.

التقاليد الخاصة

الدلاليات

فليُسمح لي افتتاح موجزي هذا بأرسطو؛ وسيتردد ذكره في عدد من الفقرات. أما الآن فسأنصرف إلى نظريته في اللغة، كما تتجلى على الخصوص في الفصول الأولى من رسالته **في العبارة**. والنص الأهم قوله:

> الأصوات التي يُنطق بها رموز دالة على أحوال نفسية، والألفاظ المكتوبة رموز دالة على الألفاظ التي ينطق بها الصوت. وكما أن الكتابة ليست واحدة عند جميع الناس فكذلك الألفاظ المنطوق بها ليست واحدة، مع أن أحوال النفس - التي تلك العبارات دلائل عليها - واحدة للجميع، مثلما أن الأشياء - التي

تلك الأحوال صور دالة عليها - واحدة للجميع (16 a)[1].

هذه الفقرة المقتضبة متى قورنت بنصوص أخرى موازية لها أمكن استخلاص عدة أقوال جازمة منها.

1. يتحدث أرسطو عن "الرموز"، والألفاظ حالة خاصة منها؛ فذاك اصطلاح لا ينبغي أن يعزب عن الذهن. وقد استعمل لفظ "الدليل" في الجملة الثانية على أنه مرادف للرمز، إلا أنه من الأهمية بمكان ألا يظهر في التعريف الأولي؛ وسترى بعد حين أن أرسطو يحمل "الدليل" على معنى فني آخر.

2. يتكون نوع الرموز المتخذ مثالاً من الألفاظ؛ وهذه تُعرف بأنها علاقة بين ثلاثة حدود: الأصوات، وأحوال النفس، والأشياء. والحد الثاني وسيط بين الأول والثالث، إذ ليس بينهما اتصال مباشر. فهو - على ذلك - يقيم علاقتين طبيعتهما مختلفة، لاختلاف الحدين أنفسهما. أما الأشياء فواحدة، في كل زمان وفي كل مكان؛ وأحوال النفس كذلك، وهي مستقلة عن الأفراد: فبين الأشياء والأحوال علاقة طبيعية، إذ نص أرسطو على أن أحدهما "صورة" الآخر. وأما الأصوات فعلى العكس ليست واحدة لجميع الأمم؛ والعلاقة بينها وبين أحوال النفس ليست طبيعية: يدل أحدهما على الآخر، من غير أن يكون صورة له.

(1) دونك ترجمة ابن رشد لهذا النص: "إن الألفاظ التي ينطق بها هي دالة أولاً على المعاني التي في النفس؛ والحروف التي تكتب هي دالة أولاً على هذه الألفاظ. وكما أن الحروف المكتوبة، أعني الخط، ليس هو واحداً بعينه لجميع الأمم كذلك الألفاظ التي يعبر بها عن المعاني ليست واحدة بعينها عند جميع الأمم؛ [ولذلك كانت دلالة هذين بتواطؤ لا بالطبع]. وأما المعاني التي في النفس فهي واحدة بعينها للجميع، كما أن الموجودات - المعاني التي في النفس أمثلة لها ودالة عليها - هي واحدة بالطبع للجميع" (ابن رشد، **العبارة في المقولات والعبارة**، ص 81). ولا يخفى عليك أننا نترجم ما ترجم به المؤلف (أو غيره) النص اليوناني؛ وقد أشار قبل هذا إلى أنه تصرف في النصوص توحيداً للاصطلاح.

ينتهي بنا هذا إلى الجدال القديم حول القوة المعرفية للأسماء، وإلى المسألة المتصلة بذلك، وهي أصل اللغة، أطبعٌ أم تواطؤ[2]، وتجد أشهر تفصيل لها في "قراطولس" أفلاطون[3]. ويدور هذا الجدال حول مسائل المعرفة والأصل، وسنضرب صفحاً عنها هنا إذ لا تعلق لها إلا بالألفاظ، لا بكل نوع من أنواع الدليل؛ غير أنه لابد من إبقاء صياغتها حاضرة في البال، إذ من الممكن أن نقول (وسنردد ذلك مراراً) أن الدلائل إما طبيعية وإما تواطؤية. وذاك ما قاله أرسطو من قبلُ، إذ انتصر في هذا الجدال لفرض التواطؤ. وكثيراً ما تردد ذلك على لسانه؛ وقوله ذاك على الخصوص هو الذي يمكّن من التمييز بين اللغة وصيحات الحيوان، لأنها أيضاً أصوات، ولأنها أيضاً قابلة للتأويل؛ قال (المصدر المذكور): "دلالة بالتواطؤ، إذ ليس شيء منها اسماً بالطبع، بل لا يكون كذلك إلا متى صار رمزاً؛ وذلك أن الأصوات غير المقطعة، مثل أصوات الحيوانات، وإن دلت على شيء فليس الواحد منها مع ذلك اسماً". إذاً تنقسم الرموز إلى "أسماء" (تواطؤية) و"دلائل" (طبيعية). وينبغي التنبيه في هذا الصدد

---

(2) "التواطؤ" و"الاتفاق" و"المواضعة" كلها هنا بمعنى واحد، ترجمة للفظ convention وفي: (**الصاحبي** ص 6، 7): "باب القول على لغة العرب أتوقيف أم اصطلاح... ولو كانت اللغة مواضعة واصطلاحا لم يكن"...؛ وفي: (سر الفصاحة، ص 48): "والصحيح أن أصل اللغات مواضعة وليس بتوقيف"؛ مع العلم أن "التوقيف" هنا ليس هو "الطبع" عند المؤلف.

(3) قراطولس (Cratyle, Kratulos) من حوارات أفلاطون، بين هرموجينس وقراطولس وسقراط، في صحة الأسماء. رد فيه سقراط قول الأول بالمواضعة أصلاً للغة، وجزم، بناءً على اشتقاقات أكثرها وهمي، بأن الألفاظ تعبر عن حقيقة طبيعة الأشياء؛ ووافقه الثاني في ذلك، إلا أن سقراط عارضه بأن المطابقة ليست كاملة بين الأسماء والأشياء؛ وخلص إلى أن النظر في الأسماء لا يغني شيئاً، بل أبلغ منه معرفة الواقع، وهو عنده الماهيات الثوابت. وكتاب أفلاطون هذا مذكور في ترجمته في **الفهرست**، لابن النديم. وقد تُرجمت المحاورة بعنوان: **كراتيل**.

إلى أن أرسطو، في (Poétique, en 1456 b)[4]، قد وضع قاعدة أخرى لتمييز أصوات الإنسان من أصوات الحيوان: أن هذه لا يمكن أن تتألف منها وحدات دالة أكبر؛ إلا أن هذا الاقتراح لم يُقم له الأقدمون ـ فيما يبدو ـ وزناً (لكنه موافق لنظرية التقطيع المزدوج).

هذا، وأرسطو ممن يرون أن العلاقة بين الأصوات والمعاني تحكمية[5]؛ فكان شديد الانتباه إلى مسألتي الاشتراك والترادف، وهما من الشواهد عليها؛ وقد ذكر ذلك مراراً، كما هو الشأن مثلاً في (*Réfutations sophistiques*, en 165 a)، وفي (*Rhétorique*, III, en 1405 b). وتوضح تلك المناقشات انعدام المطابقة بين المعنى والمسمى: "ليس بصحيح، كما زعم ذلك بروسون، أن ليس من الألفاظ ما هو بذيء، بدعوى أن قولك كذا عوض كذا معناه واحد؛ فهذا من الغلط، لأن اللفظ قد يكون أدق، أو أشبه، أو أصلح في تصوير الشيء للعين" (1405 b)[6]؛ وانظر مثالاً آخر في (*Physique:* b

(4) في ترجمة ابن رشد: "... وإنما زيد في حد الاسم "بتواطؤ" من قِبل أن الألفاظ التي ينطق بها الناس ليست دالة بالطبع مثل كثير من الأصوات التي تنطق بها الحيوانات، وهي الأصوات التي لا تكتب؛ فإن الأصوات التي ينغم بها كثير من الحيوان مؤلفة من المقاطع التي تؤلف منها الألفاظ التي ينطق بها الإنسان، أو من مقاطع مؤلفة من حروف تقاربها في المخرج، وهي دالة على معان في أنفسها عند الحيوان" (ابن رشد، **العبارة**، ص83).

(5) "التحكم" ترجمة للفظي arbitraire و immotivé والأول في **المعجم الموحد**: "اعتباطية"؛ والثاني فيه: "غير مسبَّب". قال ابن خلدون (في **المقدمة**، ص 558)، رداً على زعم للمسعودي: "وهذا رأي لا وجه له إلا التحكم كما تراه، وليس له علة طبيعية ولا سبب برهاني". وقد أفادني الدكتور حسن حمزة أن اللغويين العرب يتحدثون في هذا السياق عن دلالة ذاتية أو طبيعية (المزهر، ص 1/ 47).

(6) في **الخطابة، الترجمة العربية القديمة**، 190-191: "لأنه ليس بحق، كما ذهب إليه بروسون، للإنسان أن لا يتكلم بالقبيح، بدعوى أن المعنى واحد، ولكن يقول كذا بدل كذا؛ وهذا كذب. ثم قد يكون لفظ أدق من لفظ، ثم إنه قد يتشبه جداً وهو جد =

263)[7]، أما لفظ "اللوغوس" (Logos) "الكلام" فيشير، بوجه أعم من هذا وأعقد منه، في بعض النصوص، إلى ما يدل عليه اللفظ، في مقابلة بينه وبين الأشياء أنفسها؛ مثال ذلك، في *Métaphysique*, 1012) a)، قوله: "المفهوم، الذي يدل عليه الاسم، هو حدّ الشيء نفسُه".

3. الألفاظ أول ما يُتخذ مثالاً للرمز، إلا أنها ليست حالة الرمز الفريدة (وفي هذا بعينه يتجاوز نص أرسطو حدود الدلاليات اللسانية بالمعنى الصحيح)؛ والمثال الآخر المذكور هو الحروف. ولن نعنى هنا بالمنزلة الثانوية التي تتنزلها الحروف بالقياس إلى الأصوات؛ فتلك موضوعة معروفة منذ أعمال دريدا (J. Derrida)، بل ننبه إلى أنه يعسر علينا أن نتصور كيف يمكن المطابقة بين القسمة الثلاثية للرمز (إلى أصوات وأحوال نفسية وأشياء) وبين هذه الرموز الخاصة التي هي الحروف؛ وليس الكلام هنا إلا على عنصرين: الألفاظ المكتوبة، والألفاظ المنطوقة.

4. ملاحظة أخرى على المفهوم المركزي في ذلك الوصف، أعني أحوال النفس. ونشير أولاً إلى أنها كيان نفسي، شيء ليس في اللفظ بل في ذهن مستعملي اللغة؛ وثانياً إلى أن حالة النفس هذه، مع كونها واقعاً نفسياً، ليست البتة فردية، بل هي واحدة للجميع. فهذا الكيان إذاً من قبيل "علم النفس" الاجتماعي، أو الكلي أيضاً، لا الفردي.

= أهلي، أعني بذلك أنه الذي يجعل الأمر نصب العين". قال محققه: "بريسون (Bryson) رياضي أشار إليه أفلاطون... وأرسطو...". وانظر الفقرة المذكورة في **تلخيص الخطابة**، ص 260، وقد تصرف فيها ابن رشد، ولا ذكر فيها لبروسون.

(7) السماع الطبيعي هو العنوان الذي عرف به عند العرب كتاب أرسطو **في الطبيعة**؛ وترجمته اللاتينية *Physicae auscultationes* انظر ما قال فيه ابن النديم في **الفهرست** (في ترجمة أرسطو).

بقيت مسألة تغني هنا صياغتها عن دراستها، هي مسألة العلاقة بين "أحوال النفس" والقابلية للدلالة، كما تتجلى مثلاً في نص **فن الشعر**، إذ جاء تعريف الاسم فيه بأنه "مؤلف من أصوات دالة" (1457 a). ويبدو (وأنا أمتنع عن القطع) أنه من الممكن الحديث عن حالتين للغة: حالة بالقوة، وهو تصور ورد في فن الشعر، لا أثر فيه لأي منحى نفسي، وحالة بالفعل، إذ جاء في نص "العبارة" أن المعنى يصير معنى معيشاً. وكيفما كان، فوجود القابلية للدلالة يحد بالجملة من الطبيعة النفسية للمعنى.

تلك هي أولى النتائج التي بين أيدينا. فلا يكاد يصح الحديث عن تصور دلائلي: ذلك أن الرمز يعرّف بأنه أوسع من اللفظ، نعم، لكن لا يبدو أن أرسطو قد عني عناية جادة بمسألة الرموز غير اللسانية، ولا أنه سعى في وصف تنوع الرموز اللسانية.

ونقع على لحظة ثانية من لحظات النظر في الدليل في فكر الرواقيين[8]. ولا يخفى أن معرفة ذلك الفكر من أصعب الأمور، إذ ليس بين أيدينا في هذا الصدد سوى شذرات، وهي إلى ذلك مأخوذة عن مؤلفين كانوا بالجملة معادين للرواقيين. فلا مناص من القبول ببضع إشارات مقتضبة. وأهم الشذرات في كتاب سكستوس أمبيريقوس[9]

(8) (أو أصحاب الرواق) اسم أطلق على المدرسة الفلسفية التي أنشأها زينون بأثينا حوالي سنة 300 قبل الميلاد. وقد كان يعقد مجالسه تحت رواق؛ وقد سماهم الشهرستاني (في **الملل والنحل**) "أصحاب الرواق وأهل المظال" و"حكماء أهل المظال".

(9) فيلسوف طبيب فلكي يوناني، عاش بين القرنين الثاني والثالث. لُقب أمبيريقوس ("التجربي") لأنه - زعموا - أنه أول من اعتمد التجربة في الطب. و"التجربي" المنسوب إلى التجربة؛ وهو "الحاصل من التجربة مباشرة، من دون أن يكون مستنتجاً من قانون أو مبدأ"، أو "الحاصل في أذهاننا من إدراك العالم الخارجي، لا من مبادئ العقل وقوانينه". أما التجريبي فهو "المنسوب إلى التجريب... والطريقة التجريبية هي الطريقة المشتملة على الملاحظة والتصنيف والفرض والتجريب والتحقيق (**المعجم الفلسفي**، ص 1/ 244).

(Sextus Empiricus, Sextos o Empeirikos) في "الرد على الرياضيين" :

قال الرواقيون: ثلاثة أمور مرتبط بعضها ببعض: المدلول والدال والشيء. والدال من تلك الأمور هو الصوت، مثل "ديون" (Dion)؛ والمدلول هو الأمر نفسه الذي يُكشف عنه وندركه بوصفه قائماً غير مستقل عن فكرنا، إلا أن العجم لا يفقهونه، مع قدرتهم على سماع اللفظ المنطوق؛ أما الشيء فهو الموجود في الخارج، مثل ديون بلحمه ودمه. واثنان من تلك الثلاثة جسمانيان: الصوت والشيء؛ والثالث لا ـ جسماني، إذ هو الكيان المدلول عليه، المقول ("اللكتون" Lekton)، ويكون صادقاً أو كاذباً (VIII, 11-12).

ولنستخلص هنا أيضاً بضعة أمور مهمة.

1. ينبغي الإشارة إلى أن هاهنا يظهر المصطلحان الدال والمدلول (بمعنى لن يحمله عليهما سوسور) دون الدليل. وسترى بعد حين أن غياب ذاك المصطلح ليس من باب الصدفة. والمثال المسوق لفظ، أو بالأحرى اسم علم؛ وما من قرينة تشير إلى أنه وقع التفكير في وجود أنواع أخرى من الرموز.

2. وهنا، كما هو الشأن عند أرسطو، أُنزلت ثلاثة أصناف[10] (catégories) في آن واحد؛ والملاحظ أن الشيء، في النصين، مع كونه خارجاً عن اللغة، فهو ضروري في التعريف. وما من شيء ذي بال يفصل، في النصين، العنصرين الأول والثالث، الصوت والشيء.

3. ولئن كان بينهما من خلاف فهو في "اللكتون"، المقول أو

(10) وهو ما في **المعجم الموحد**؛ وقد آثرناه على لفظ "المقولة"، لاختصاص هذا بالمنطق.

المدلول. وقد كثر الكلام في الأدبيات الحديثة عن طبيعة هذا الكيان؛ وعدم انتهاء المناقشة إلى نتائج يدفعنا إلى الاحتفاظ باللفظ اليوناني نفسه. وينبغي التذكير أولا بأن وضعه "اللا ـ جسماني" استثنائي في فلسفة الرواقيين، مع أنها فلسفة مادية محض. معنى ذلك أنه يستحيل تصوره بأنه انطباع في الذهن، حتى مع حسبانه انطباعاً تواطؤياً، لأن تلك الانطباعات (أو "أحوال النفس") جسمانية عند أصحاب الرواق. أما "الأشياء" فعلى العكس لا ينبغي بالضرورة أن تنتسب إلى العالم المشهود بالحواس؛ فقد تكون طبيعية أو نفسية على حد سواء. و"اللكتون" ليس واقعاً في ذهن الناطقين بل في اللغة نفسها. والإشارة إلى العجم تنطق بلسان الحال: فهم يسمعون الصوت ويبصرون شخص الرجل ولا يفقهون "اللكتون"، أي كون ذلك الصوت يشير إلى ذلك الشيء. و"اللكتون" هو قدرة العنصر الأول على الإشارة إلى الثالث وتعيينه؛ وعلى هذا يكون اتخاذ اسم العلم مثالاً أمراً ذاً دلالة عظيمة، لأن اسم العلم، بخلاف الألفاظ الأخرى، لا معنى له، إلا أن له، كالألفاظ الأخرى، قدرة على التعيين. و"اللكتون" تبع للمعنى، إلا أنه ليس إياه؛ فليس هو مفهوماً من المفاهيم، ولا هو ـ كما ظن بعضهم ذلك وجزم به ـ مثالاً من المثل الأفلاطونية؛ إنما هو ما يقع عليه عمل الفكر. والحاصل أن العلاقات بين تلك الحدود الثلاثة ليست كما هي عند أرسطو، إذ تنعدم هاهنا تانك العلاقتان المتمايزتان تمام التمايز (علاقة الدلالة وعلاقة الصورة)، إنما "اللكتون" ما يمكّن الأصوات من الإحالة على الأشياء.

4. يحثنا آخر ما قاله سكستوس، وهو أن "اللكتون" قد يكون صادقاً أو كاذباً، على أن نعده قضية من القضايا؛ غير أن المثال الذي ساقه، وهو لفظ مفرد، لا يسمح بذلك. وهنا تمكّننا شذرات

أخرى، نقلها سكستوس أو ديوجانس اللايرتي[11] (Diogène Laërte) من رؤية الأمور بوضوح.

قد يكون "اللكتون" كاملاً (أي قضية) أو غير كامل (أي لفظاً). قال ديوجانس: "يرى أصحاب الرواق أن "اللكاتين" (Lecta) تكون كاملة وتكون غير كاملة. فأما غير الكاملة فالتي تكون العبارة عنها غير كاملة، مثل "كَتبَّ"، لأننا نسأل: من الذي كتب؟ وأما الكاملة فالتي لها معنى تام، مثل سقراط كتب" (*Vie*, VII, p. 63). وهذا التمييز كان وارداً قبلُ عند أرسطو، وهو يؤدي إلى نظرية أقسام الكلم في النحو؛ فلن يكون لنا شغل به هنا.

والقضايا ليست بالضرورة صادقةً أو كاذبةً؛ لا يصح ذلك إلا في التقرير؛ والحال أن مع التقرير الأمر، والاستفهام، والقسَم، واستنزال اللعنة، والفرض، والنداء، وغير ذلك (المصدر نفسه، ص 65)؛ وقد كان هذا أيضاً، على ذلك العهد، من الأمور المبتذلة.

إذاً لا يصح الحديث هاهنا، كما لم يصح عند أرسطو، عن نظرية دلائلية صريحة؛ وما الكلام إلى الآن إلا على الدليل اللساني، وعليه وحده.

المنطق

لا يخلو وضع هاتين الفقرتين، "الدلاليات" و"المنطق"، مستقلة إحداهما عن الأخرى، من شيء من التحكم، إذ لم يفرق بينهما المؤلفون الأقدمون؛ إلا أنك ترى بذلك واضحاً استقلال

(11) أو ديوجينس لايرتيوس (Diogenês Laertios): فيلسوف يوناني صقلي (من أهل القرن الثالث). مؤلف أول تاريخ للفلسفة اليونانية: سيرة ومذاهب ومعلومات قيمة عن مؤلفات قديمة مفقودة (المنجد في اللغة والأعلام).

نصوص تعالج، بالنظر إليها تدبراً، مسائل بينها قرابة. وسنستعرض المؤلفين أنفسهم الذين تقدم ذكرهم.

وردت نظرية الدليل المنطقية عند أرسطو في **القياس** وفي **الخطابة**. فدونك التعريف أولاً: "الموجود الذي يستتبع وجودُه أو إنتاجُه وجودَ شيء آخر أو إنتاجَه، إما قبله وإما بعده، دليل على إنتاج الشيء الآخر أو وجوده" (*An. pr.*, 70 a). والمثال الموضح للمفهوم قد ذاع صيته في ما بعد، وهو أن هذه المرأة ذات لبن، فذاك دليل على أنها قد ولدت.

وينبغي أولاً وضع مفهوم الدليل هذا في سياقه. فأرسطو يرى أن الدليل قياس[12] مقطوع، وهو الذي يكون خلواً من النتيجة. وإحدى مقدمتيه (وقد تكون الأخرى أيضاً غائبة، وسنعود إلى ذلك) تُتخذ دليلاً؛ والمعيَّن المشار إليه هو النتيجة (الغائبة). وهنا لابد من تصحيح أول: فالقياس الذي مثّل له المثال المتقدم لا يختلف عند أرسطو عن القياس المعهود (من نمط: "إن كان كل إنسان مائتاً..."). والمعروف اليوم أن الأمر ليس كذلك؛ فالقياس التقليدي يصف علاقة المحمولات داخل القضية (أو علاقة محمولات ترد في قضايا مجاورة)؛ أما المثال المذكور فمن قبيل منطق القضايا لا منطق المحمولات؛ ذلك أن العلاقات بين المحمولات ليست وجيهة فيه، بل أهم منها العلاقات بين القضايا. وذاك ما كان المنطق القديم يخفيه وراء لفظ أريد منه وصف مثل تلك الحالات، هو "القياس الشرطي".

(12) يستخدم العرب عموماً لفظ القياس للدلالة على قياس الفقهاء والنحويين وعلى القياس المنطقي الأرسطي في وقت واحد. وقد يقولون عن الأول إنه قياس، وعن الثاني إنه قياس منطقي أو سلوجسموس. وربما أمكن اعتماد القياس المنطقي للدلالة عليه.

والذهاب من قضية (هي "هذه المرأة ذات لبن") إلى قضية أخرى (هي "هذه المرأة قد ولدت") أمر غاية في الأهمية، لأن فيه انتقالاً أيضاً من الجوهر إلى الحدث؛ وذاك ما يسهّل كثيراً أن تؤخذ في الاعتبار الرمزية غير اللسانية. هذا، وقد رأيت أن تعريف أرسطو يتحدث عن أشياء، لا عن قضايا (والعكس وارد في نصوص أخرى)؛ فلا عجب إذاً أن تلاحظ أن أرسطو إنما ينظر الآن نظرة صريحة إلى الدلائل غير اللسانية، إلى الدلائل المرئية على وجه التحقيق (70 b). والمثال الذي تخيله هو أن عِظم الأطراف قد يكون دليلاً على الشجاعة في الأسد. فرؤية أرسطو هنا معرفية، وليست دلائلية، لأنه يتساءل عن إمكان اكتساب المعرفة من تلك الدلائل وأمثالها؛ ومن هذه الحيثية ميز الدليل الضروري (Tekmêrion) من الدليل المشهور[13] وحسب. وسنضرب صفحاً أيضاً عن هذا المنحى الذي نحاه في نظره.

ويقوم تصنيف آخر على محتوى المحمولات في كل قضية. "الدلائل منها ما تكون العلاقة فيه من الجزئي إلى الكلي، وما تكون فيه من الكلي إلى الجزئي" (*Rhétorique*, I, 1357 b). ومثال المرأة التي ولدت، شاهد على الحالة الأخرى؛ أما الحالة الأولى فهي "الدليل على أن العلماء أخيار أن سقراط كان عالماً خيّراً". وهنا أيضاً ترى مساوئ الخلط بين منطق المحمولات ومنطق القضايا: فلئن كان سقراط هو الجزئي بالقياس إلى الكلي (وهو العالم، الخيّر)، فأن تكون المرأة ذات لبن وأن تكون قد ولدت هما على العكس من ذلك واقعان في مرتبة منطقية واحدة، إذ هما "جزئيان"

(13) ذاك ما في ترجمة ابن رشد (في **القياس**، ص 358)؛ وإلا فأشهر مقابل للفظ probable هو "محتمل".

بالقياس إلى القانون العام: "لئن كانت المرأة ذات لبن فلأنها قد ولدت".

والدلائل، في اللغة، قضايا ضمنية؛ إلا أن أرسطو قد أنذرنا بأن ليس لكل قضية ضمنية "دليل" يشير إليها؛ ذلك أن من القضايا الضمنية ما يؤخذ من الذاكرة الجماعية، ومنها ما يؤخذ من منطق المعجم ("مثال ذلك أنك إذا قلت: فلان إنسان، فقد قلت أيضاً: هو حيوان، حي، ذو قدمين، له قابلية النطق والعلم"، **الجدل** 112، a)؛ أي أن منها قضايا تركيبية، وقضايا تحليلية. ولابد، لوجود الدليل، من أكثر من هذا المعنى الضمني، إلا أن أرسطو لم يبين ما هو.

ولا وصل البتة بين نظرية الدليل المنطقي ونظرية الرمز اللساني (ولا، كما ستراه، بينها وبين المجاز الخطابي)؛ بل الاصطلاحات الفنية نفسها مختلفة: هاهنا دليل، وهنالك رمز.

وعلى ذلك كانت الأمور عند أصحاب الرواق. فقد نقل عنهم سكستوس أمبيريقوس ما نصه:

عندما أراد الرواقيون بسط مفهوم الدليل قالوا: هو قضية تكون هي المقدَّمَ في المقدمة الكبرى وتكشف التالي. (...) والمقدَّم عندهم هو المقدمة الأولى في كبرى مقدمتي القياس التي أولها صادق وآخرها صادق. وهي التي تكشف التالي لأن القضية "امرأة ذات لبن" تفيد في الظاهر القضية "قد ولدت" في هذه الكبرى القياسية: إن كانت المرأة ذات لبن فقد ولدت (*Esquisses pyrrhoniennes*, II, XI).

وتقف هنا على عدد من عناصر التحليل الأرسطي، بما في ذلك المثال الموضح. ونظرية الدليل قريبة من نظرية البرهان؛ وهاهنا

أيضاً لا ينظر مؤلفوه إلا إلى طبيعة المعرفة التي تُستخلص منه. والفرق الوحيد ـ وهو غاية في الأهمية ـ أن منطق الرواقيين منطق قضايا لا منطق فئات[14]؛ فلذلك كانوا مدركين للخصائص المنطقية في هذا النمط من الاستدلال. ونتائج هذه العناية الفائقة بالقضية مدهشة: فهي السبب، كما أشرنا إلى ذلك بصدد أرسطو، في شروعهم في الاعتناء أكثر فأكثر بما يمكن أن نسميه الدلائل غير اللسانية. ذلك أن منطق الفئات عند أرسطو "يلائم فلسفة في الجوهر والماهية" قاله بلانشي (Blanché)؛ أما منطق القضايا فيدرك الوقائع في صيرورتها، بوصفها حوادث. والحاصل أن الحوادث نفسها (لا الجواهر) هي التي استطاعوا معالجتها بحسبانها دلائل. وقد أدى التغير في موضوع المعرفة (من الفئات إلى القضايا) إلى اتساع النظرة إلى المطلوب (إذ انضاف إلى اللساني غير اللساني).

وانعدام الوصل بين هذه النظرية والنظرية المتقدمة (نظرية اللغة) أوضح هاهنا وأظهر، لتقارب الاصطلاحات المستعملة. وقد تقدمت الإشارة إلى أن أصحاب الرواق، في نظريتهم الدلالية، لا يذكرون الدليل، وإنما يتحدثون عن الدال والمدلول؛ والشبه مع ذلك جلي، ولم يذهل عنه سكستوس المتشكك. وبهذا الانتقاد تستبين ضرورة ربط مختلف نظريات الدليل بعضها ببعض؛ وهو الخطوة الكبرى التالية لتأسيس الدلائليات. لقد أظهر سكستوس أنه يعتقد أن في الحالتين معاً "دليلاً" واحداً لا غير؛ إلا أنه قارن الزوجين الدال والمدلول بالزوجين المقدم والتالي، فلاحظ بينهما خلافات عدة؛ مما دفع به إلى صياغة الاعتراضات التالية:

---

(14) "الفئة" ماصدق المفهوم؛ مثال ذلك أن مفهوم "المقعد" يوافق فئات الأشياء التي هي مقاعد.

1. المدلول والدال متزامنان، بيد أن المقدم والتالي متتابعان: فكيف يصح تسمية العلاقتين باسم واحد؟

لا يمكن للمقدم أن يكشف التالي لأن هذا ينزل من الدليل منزلة الشيء المدلول ولأنه، تبعاً لذلك، يدرَك هو وإياه في آن واحد. (...) وإن لم يدرَك الدليل قبل الشيء المدلول فلا يمكنه كشف ما أُدرك قبله لا بعده... (*Esquisses*, II, XI, 117-118).

2. المدلول "جسماني"، بيد أن المقدم "لا ـ جسماني"، لأنه قضية.

المدلولات متميزة من الدوال. والأصوات تدل إلا أن "اللكاتين" مدلولة، حتى في القضايا. ولما كانت القضايا مدلولةً وليست دالةً فلا يمكن أن يكون الدليل قضية (*Contre*, 264).

3. النقلة من المقدم إلى التالي عملية منطقية؛ إلا أن كل من هب ودب من شأنه تأويل الوقائع التي يلاحظها، والحيوانات أيضاً تستطيع ذلك.

إذا كان الدليل استدلالاً، والمقدم في مقدمة كبرى صحيحاً منتِجاً، فكل من جهل الاستدلال ولم يدرس شيئاً من الأفانين المنطقية عجز لا محالة عن تأويل الدلائل. وليس ذلك كذلك، لأن كثيراً من الربابنة الأميين ومن المزارعين، ممن لم يتمرس بالمبرهنات المنطقية، يؤول الدلائل كما ينبغي: يؤول ذاك دلائل البحر، فيتوقع هبوب الريح العاصفة وسكونها، والنوء والصحو؛ وهذا دلائل المزرعة، فيتكهن بالسمان والعجاف، والقحط والغيث. ثم لمَ الحديث عن بني الإنسان مع أن بعض أصحاب الرواق قد ادعوا أن الدواب العجماء نفسها تفهم الدلائل؟ نعم، فالكلب عندما يقفو أثر الحيوان يؤول الدلائل؛ إلا أنه لا يستخلص من ذلك صيغة هذا

الحكم: إن كان هاهنا أثر فهاهنا حيوان. وكذلك الحصان: متى ضربه المنخاس أو السوط انطلق وشرع في العدو؛ إلا أنه لا يصوغ استدلالا منطقيا في المقدمة الصغرى، من قبيل: إذا صفق السوط فعلي أن أعدو. فالدليل إذاً ليس باستدلال يكون المقدم فيه هو المقدمة الكبرى الصادقة (المصدر نفسه، ص 269 ـ 271).

ينبغي الإقرار بأن انتقادات سكستوس، لئن كان معظمها مماحكةً صوريةً محضاً، فلها هنا شأن أي شأن؛ ذلك أن تسوية ذينك النوعين من الدلائل تثير حقاً جملة مسائل. فلنفرض أن مطلب سكستوس لم يكن هو تهافت مذهب الرواقيين بل وصل النظريتين؛ عندئذ تكون اعتراضاته انتقادات بناءة، يمكن إعادة صياغتها على هذه الصورة:

1. التزامن والتتابع نتيجتان لخلاف أعمق: ذلك أن المدلول، في حالة الدليل اللساني (لفظاً كان أم قضيةً)، يستحضر داله مباشرةً؛ أما المقدم فله، بوصفه مقطعاً لسانياً، معنى خاصاً به، سيظل قائماً؛ ولا يستحضر أيضاً شيئاً غيره، أعني التالي، إلا بصفة غير مباشرة. فالفرق إذاً فرق بين دلائل مباشرة وغير مباشرة، أو قل، في اصطلاح يعارض اصطلاح أرسطو، بين دلائل ورموز.

2. تتكون الدلائل المباشرة من عناصر هجينة: أصوات، و"لكتون" لا ـ جسماني، وشيء؛ أما الرموز فتتكون من كيانات ذات طبيعة واحدة: ذلك أن "اللكتون"، مثلاً، يستحضر "لكتوناً" غيره.

3. تكون تلك الرموز غير المباشرة لسانية وغير لسانية على السواء. في الحالة الأولى تتخذ صورة قضيتين؛ وفي الثانية صورة حادثين؛ وعندما تكون على هذه الصورة الأخيرة يمكن أن يدركها

على السواء المناطقة وعامة الأميين، بل تدركها الحيوانات كذلك. ولا ينبئ جوهر الرمز ببنيته. هذا، ولا ينبغي الخلط بين قدرة (هي الاستنباط) وبين إمكان الكلام عليها (وذاك هو خطاب المنطقي).

ومتى أعدنا النظر في قسمة "اللكاتين" إلى كاملة وغير كاملة اتضح أنه من الممكن بناء جدول بخانة فارغة:

	لفظ	قضية
"مباشر"	لكتون غير كامل	لكتون كامل
"غير مباشر"	؟	دليل

ومما يزيد هذا الغياب غرابة (ولعل السبب فيه إنما هو كون كتابات الرواقيين وصلت إلينا في صورة شذرات) أن الرواقيين هم كانوا المؤسس لتقليد تأويلي يقوم على المعنى غير المباشر في "الألفاظ"، على "المَثل"[15] (allégorie) لكن ذلك قد آل بنا بعدُ إلى فرع علمي آخر.

وقبل الفراغ من نظرية الرواقيين المنطقية علينا أن نذكر مسألة أخرى. فقد نقل سكستوس أنهم يقسمون الدلائل فئتين: ذِكرية وكشفية. وقد خرجوا بتلك القسمة من تصنيف سابق للأشياء، مفاده أن الأشياء إما بينة وإما مبهمة، وأن المبهمة تكون كذلك أبداً، أو

(15) في *Dictionnaire étymologique du français* أنه مركب من اللفظين اليونانيين Allos: "آخر"، "غير"؛ ومن Agora: "الساحة العمومية تنعقد فيها جمعية الأمة"؛ ومنه اشتق Agoreurein: "الكلام على الملأ"، ثم "الكلام" بإطلاق؛ وAllêgorein: "الكلام على غير المعتاد"، أي بالاستعارة، وAllêgoria: "الاستعارة"؛ وKatêgoreurein: "التصريح والجهر"، و"الاتهام"، وKatêgoria: "الصفة المنسوبة إلى شيء". وترجمته في **قاموس اللسانيات**: "مجاز صوري".

إلى أجل، أو بالطبع. فأما الفئتان الأوليان الخارجتان، وهي الأشياء البينة والأشياء المبهمة أبداً، فلا يندرج فيها الدليل؛ وأما الأخريان فهما اللتان تدرجانه، فتصيران أساساً لنوعين من الدلائل:

تلك التي هي مبهمة إلى أجل وتلك التي هي ملتبسة بالطبع من شأنها أن تدرَك بدلائل، غير أنها ليست الدلائل إياها، بل الأولى دلائل ذِكرية (أي للتذكير)، والأخرى دلائل كشفية (أي للإشارة). والدليل الذكري دليل لوحظ جلياً هو والشيء المدلول في آن؛ فلذلك كلما أدركته حواسنا دفعنا، أياً كانت درجة إبهام الشيء، إلى أن نتذكر ما لوحظ وإياه في آن، وإن لم تدركه جلياً حواسنا، كالدخان والنار. أما الدليل الكشفي فعندهم أنه الدليل الذي لم يلاحظ جلياً هو والشيء في آن، غير أنه بطبعه وقوامه يشير إلى ما هو دليل له، كما تكون حركات الجسم دليلاً على الروح (*Esquisses*, II, X, 99-101).

ومن أمثلة أنواع الدليل هذه: الندبة للجرح وفراغ القلب للموت، في ما يخص الدلائل الذكرية، والعرق لمسام الجلد في ما يخص الدلائل الكشفية.

ولا يبدو أن تلك القسمة تأخذ في الحسبان عين البنية الدلائلية للدلائل، وإنما تثير مسألة معرفية. لكن سكستوس بانتقاده لتلك القسمة ردّ المناقشة إلى مجال أقرب إلينا، لأنه لا يقول بوجود دلائل كشفية. فلذلك عمد أولاً إلى تغيير علاقة تينك الفئتين، بأن أنزل الأولى (أي الدلائل الذكرية) منزلة الجنس، وحط الأخرى (أي الدلائل الكشفية) إلى مرتبة النوع، مع أنه لا يقول بوجودها (*Contre*, p. 143) ومن هاهنا صارت مناقشته قائمة على مقابلتين اثنتين أخريين: الدلائل المتعددة المعنى والأحادية المعنى، والدلائل الطبيعية والاتفاقية. ويمكن اختصار الجدال على الصورة التالية:

يعترض سكستوس على وجود الدلائل الكشفية ويصرح بأن هذه لا يمكن استخلاص أي معرفة يقينية منها، لأن الشيء يمكن أن يرمز، بالقوة، إلى أشياء لا حصر لها؛ فما هو إذاً بدليل. ورد على ذلك أصحاب الرواق بأن الدلائل الذكرية (وقد سلّم سكستوس بوجودها) يمكن أيضاً أن تكون متعددة المعنى، وتستحضر عدة أشياء في آن واحد. فسلّم لهم سكستوس بهذا الواقع، إلا أنه بيّن أنه يقوم على أساس آخر: ذلك أن الدلائل الذكرية لا يمكن أن تكون متعددة المعنى إلا بقوة المواضعة؛ والدلائل الكشفية، على ما جاء في تعريفها نفسه، طبيعية (لأنها موجودة بوصفها أشياء قبل تأويلها). أما الدلائل الذكرية فإما طبيعية (كالدخان دليلاً على النار)، إلا أنها عندئذ تكون أحادية المعنى، وإما اتفاقية، وعندئذ من شأنها أن تكون أحادية المعنى (كالألفاظ) أو متعددة المعنى (كالشعلة المشبوبة تؤذن بقدوم الصديق تارة والعدو تارة أخرى). وهذا نص ما قاله سكستوس:

علينا أن نرد على أولئك الذين يستخلصون ما عنّ لهم من الدليل الذكري ويسوقون مثال الشعلة أو مثال ضربات الناقوس [المنذرة بانعقاد سوق اللحم أو بوجوب رش السبل بالماء] بأنه ليس من المفارقة في تلك الدلائل وأشباهها أن يكون من شأنها الإنذار بأشياء كثيرة معاً، لأن تلك الدلائل قد عيّنها أصحاب الشرع، وفي مَلْكنا أن نجعلها كاشفة لشيء واحد أو أكثر. ولما كان المفروض في الدليل الكشفي أن يوحي على الخصوص بالشيء المدلول فلابد ألا يشير بالضرورة إلا إلى شيء واحد (المصدر نفسه، ص 200 ـ 201).

وانتقاد سكستوس هذا ليس غاية في الأهمية فقط لكونه شاهداً على فكرة مفادها أن الدليل الكامل لا ينبغي أن يكون له سوى معنى واحد، أو على تفضيل سكستوس للدلائل الاتفاقية. فقد رأينا أن

المقابلة بين الطبيعي والاتفاقي كانت جارية إلى ذلك الحين في مسألة أصل الألفاظ وأنه كان ينبغي الانتصار لأحد الحلين "أو" للحل الآخر (أو لحل يلفق بينهما). أما سكستوس فقد أجرى تلك المقابلة على الدلائل بالجملة (وما الألفاظ سوى حالة جزئية منها)، وتصور، فضلاً عن ذلك، وجوداً في آن للنوع الأول وأيضاً للنوع الآخر من الدلائل، أعني الطبيعية والاتفاقية. وهذا الفرق غاية في الأهمية، إذ تتجلى فيه رؤية دلائلية حقاً. فهل كان من باب المصادفة أن كانت تلك الرؤية في حاجة إلى ضرب من الانتقائية (هي هنا انتقائية سكستوس) لكي تزدهر؟

الخطابة

قدمنا أن الدليل، بالمعنى الذي له عند أرسطو، لئن كان هو قد عالجه في باب الخطابة فتحليله من قبيل المنطق خاصة. وسندرس الآن لا "الدليل" بل المعاني غير المباشرة، أي "المجازات".

ولابد مرة أخرى من البدء بأرسطو لأنه أصل المقابلة بين الوضعي والمنقول، وهي مدار حديثنا هاهنا. لكن تلك المقابلة تغيرت فيما بعد عما كانت عليه في الأصل. ذلك أن النظرة الدلائلية لم تكن منعدمة في وصف أرسطو لها وحسب، بل لم يكن لتلك المقابلة الأهمية التي اعتدنا أن نسندها إليها اليوم. والنقل، أو الاستعارة (وهو عنده اللفظ الجامع لجملة المجازات) ليس بنية رمزية ذات مظهر لساني تتجلى فيه، من بين أمور أخرى تتسم بها، وإنما هو نوع من الألفاظ: هو النوع الذي يكون المدلول فيه غير المدلول المعتاد؛ ذلك أن النقل ورد في قائمة من الفئات المعجمية، عدّتها، فيما يظهر لأول وهلة على الأقل، ثمانية حدود. وهو نوع مكمّل للمولَّد، أو الإبداع في الدال. والواقع أن التعاريف الموجودة أكثر

لبساً من ذلك. ففي **فن الشعر**: "النقل زحزحة للاسم المنقول عن موضعه" (1457 b)[16]؛ وفي **الجدل** كلام يشبه هذا، إلا أن لفظ الاستعارة (أي النقل) لم يرد فيه، وهو: "ومنهم أيضاً من يسمي الأشياء بأسماء منقولة (كأن يسمي الساج رجلاً)، مخالفاً بذلك الاستعمال المشهور" (109 a)[17]؛ وورد في **الخطابة**، عند ذكر عملية المجاز، قوله "ما لا يسمى مع تسميته في الوقت نفسه" (1405 a)[18]. ها أنت ترى أن أرسطو يتردد بين تعريفين للاستعارة، أو يعرّفها بذلك الازدواج نفسه: فهي إما المعنى غير الوضعي للفظ (وهذا زحزحة، وخرق للاستعمال المشهور) وإما العبارة غير الوضعية لاستحضار معنى من المعاني (أي اسم منقول، وتسميةٌ تجتنب التسمية الوضعية). وكيفما كان فالاستعارة تظل صنفاً لسانياً محضاً؛ بل أكثر من ذلك: هي فئة فرعية من الألفاظ. واختيار الاستعارة عوض اللفظ الذي لا استعارة فيه إنما يصدر عن ذلك النزوع نفسه الذي يدفعنا إلى اختيار واحد من المترادفات عوضاً عن آخر: فالمطلوب دائماً هو ما يكون مناسباً ملائماً لائقاً. وهذا نص يندرج في السياق نفسه:

---

(16) في الترجمة القديمة (نشرة بدوي، ص 129، ونشرة عياد، ص 117): "وتؤدي الاسم هو تأدية اسم غريب"؛ وفي ترجمة بدوي (58): "والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر"؛ وفي ترجمة عياد (116): "والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر".

(17) قال ابن رشد في (**الجدل**، 531): "قال: والخطأ يقع في المسائل الجدلية من وجهين: أحدهما أن تكون كاذبة، أو يعبر عنها بأسماء غير مستعملة في عرف اللغة ولا دالة عند الجمهور على تلك المعاني التي استُعملت فيها، مثل تسمية الدابة إنسانا، وما أشبه ذلك من الأسماء التي هي بخلاف ما تدل عليه اللغة".

(18) قال ابن رشد في (**تلخيص الخطابة**، ص 254): "والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به، أو بلفظ المتصل به، من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه؛ وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى الإبدال، وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع".

متى رمتَ التعظيم وجب أخذ الاستعارة من أجلّ ما يكون في الجنس نفسه، ومن أخسّه متى رمت التقريع؛ أعني مثلاً أن الضدين، لما كانا من جنس واحد، فتصريحك في إحدى الحالتين بأن السائل يتوسل، وفي الأخرى بأن المتوسل يسأل، مع كون الفعلين معاً طلبين، إنما معناه أنك فعلت ما قلناه قبل (*Rhétorique*, III, 1405 a)[19].

فالنقل وسيلة أسلوبية من بين أساليب أخرى (ولو أنها الفضلى عند أرسطو) وليس وجهاً من أوجه وجود المعنى، بحيث يكون من الضروري وصله بالمعنى المباشر. والمعنى الوضعي أيضاً ليس هو المباشر، بل هو الملائم المناسب. فلا تتعجب، والحالة هذه، إن لم تجد بعد في نظرية النقل سبيلاً يؤدي إلى نِماطة[20] (typologie) للدلائل.

ولن تقف الأمور عند هذا الحد؛ ذلك أن الصور الخطابية سوف تتعاظم أهميتها، منذ عهد تلاميذ أرسطو، ومنهم ثاوفرسطس[21] (Théophraste, Theophrastos). ومن المعلوم أن تلك الحركة لن تنتهي

---

(19) في ترجمة ابن رشد (266): "فإذا أراد الخطيب أن يحسّن جعل التغيير إلى الذي هو أفضل في ذلك الجنس؛ وإذا أراد أن يقبّح جعل التغيير إلى الأخس في ذلك الجنس. مثال ذلك أن الشفاعة والتضرع داخلان تحت جنس واحد، وهو المسألة؛ والتضرع أخس من الشفاعة، وذلك أن التضرع يكون ممن هو دون، والشفاعة من المُساوي؛ فمتى أردنا أن نحسّن التضرع سميناه شفاعةً؛ ومتى أردنا أن نخسّس الشفاعة سميناها تضرعاً".

(20) ترجمة في **موسوعة لالاند الفلسفية**، 1489؛ وفيه أيضاً (1589): "صِنافة، نِماطة: تحليل الأشكال النمطية، النموذجية وتصنيفها، من هنا التصنيف أو الصِّنافة" (يريد أن ذلك التحليل، بناء على ما تقدم، تصنيف)؛ وهو في علوم الدين في الغرب "توافق العهد القديم والعهد الجديد، وهو العمدة في دراسة فن التصوير الديني في القرون الوسطى" عن قاموس **روبير الصغير** (*Le petit robert*).

(21) من الفلاسفة المشائين (حوالي 287-372 قبل الميلاد)؛ وفي **الملل والنحل**: "ثاوفرسطيس: كان الرجل من تلامذة أرسطوطاليس وكبار أصحابه؛ واستخلفه على كرسي حكمته بعد وفاته؛ فكانت المتفلسفة تختلف إليه وتقتبس منه".

إلا بأفول نجم الخطابة، وقد حدث ذلك عندما استحالت الخطابة "صوريات"[22] (figuratique) والاستكثار من الاصطلاحات أيضاً دال أيما دلالة: فبإزاء "النقل"، وقد ظل جارياً على الألسن بمعناه العام، ظهرت ألفاظ أخر، منها "المجاز" و"المثل"، ومنها "التهكم" و"الصورة البيانية". وتعاريفها لا تختلف كثيراً عن تعريف أرسطو؛ قال هرقليتس المزعوم[23]: "الصورة الأسلوبية التي منطوقها شيء ومدلولها غيره تسمى المثل، وهو اسمها الوضعي"؛ وقال تريفون: "المجاز طريقة في الكلام محوّرة عن المعنى الوضعي". جاء تعريف المجاز ومرادفاته هنا بوصفه ظهوراً لمعنى ثان، لا بوصفه إقامة دال مقام آخر. لكن موقع المجازات ودورها العام هما اللذان كانا يتغيران شيئاً فشيئاً، مع نزوع المجازات إلى الاستحالة أكثر فأكثر إلى أحد قطبي الدلالة الممكنين (والقطب الآخر العبارة المباشرة)؛ يشهد على ذلك أن المقابلة أوضح عند شيشرون منها عند أرسطو.

ولنلق نظرة سريعة على آخر حلقة في سلسلة الخطابة في العالم القديم، على كنتليانس[24]، وقد كان له الفضل في تركيب ذلك التراث. ولا نجد عنده، كما لم نجد عند أرسطو، فحصاً دلائلياً للمجازات. ورسالة كنتليانس مستفيضة؛ فلذلك حوى خطابه مقترحات

---

(22) هو لفظ اخترعه المؤلف للدلالة على الحالة التي آلت إليها الخطابة، إذ صارت لا تعنى بغير التصنيف والتفريع لضروب الصور البلاغية. فقلنا فيه ما ترى، قياساً على **اللسانيات** ونظائره.

(23) هو المسمى هرقليتس (Pseudo-Héraclite) فيلسوف يُظن أنه من أهل القرن الأول أو الثاني، نحل هرقليتس المشهور (حوالي 480-576 قبل الميلاد، ولعله المذكور في **الملل والنحل** باسم "هرقل الحكيم") نصوصا بها عُرفت فلسفته. وتروفون (Tryphon) الآتي ذكره لم نعثر له على ترجمة.

(24) كنتليانس (Quintilien, Marcus Fabius Quintilianus) من أهل البلاغة اللاتين (100-30). كان سحبان زمانه. وضع كتاباً **في الخطبة** لتأديب الخطيب.

عدة تصب في ذلك الاتجاه، إلا أنه ما كان دقيقاً ولا ضابطاً، فلم يصغ المسائل صياغة واضحة. لقد صنف أرسطو العبارة غير المباشرة مع كثير غيرها من الوسائل المعجمية؛ أما كنتليانس فعنده نزوع إلى عرضها بوصفها واحدة من صيغتي اللغة الممكنتين: "نفضل التعريض على التصريح" (*Institution oratoire*, VIII, AP, 24). لكن خاب مسعاه في تنظير المقابلة بين "التصريح" و"التعريض"، لقيامها على صنفي الوضعي والمنقول؛ فانتهى إلى أن المجازات وضعية أيضاً: "الاستعارات الصائبة تسمى أيضاً وضعية" (VIII, 2, 10).

ومن الوقائع العجيبة كون المصاداة[25] (onomatopée) من ضمن المجازات. ولا سبيل إلى استساغة انتسابها إليها متى اقتصرنا على تعريف المجاز بأنه تغيير للمعنى (أو بأنه اختيارُ دالٍّ غير وضعي، وكلا التصوّرين وارد عند كنتليانس). والتفسير الوحيد الممكن هو عين ما ذكرناه، وهو أن ذلك تصور دلائلي للمجاز، بوصفه دليلاً لا ـ تحكمياً: وتلك هي السمة التي تشترك فيها الاستعارة والمصاداة. لكن هذه الفكرة لم يصغها كنتليانس، وإنما الذي صاغها بصريح العبارة ليسينغ[26]، في القرن الثامن عشر.

وقد خص كنتليانس المثل بصفحات كثيرة، إلا أن ذلك الكم لا

---

(25) " في **المعجم الموحد**، وتعريفها فيه أنها "كلمة محاكية للأصوات الطبيعية". ولها فيه أيضاً مقابل آخر، هو "حكاية صوت" (تحت الأرقام: 1256، 1695، 1902، 2590). واخترنا الأول لأنه لفظ واحد يسهل الاشتقاق منه. قال الدكتور حسن حمزة: "هذا اللفظ في العربية مصدر، وهو يفيد العمل، أي محاكاة الطبيعة، وليس المصطلح بدال على العمل، فهو لا يعني حكاية أصوات الطبيعة، وإنما يعني الأصوات أو الكلمات التي تحكي أصوات الطبيعة، فيمكن أن يكون الصوت الحاكي... لأصوات الطبيعة، أو الكلمة الحاكية... أو الصوت المحكي، أو الحاكيات، أو المحكيات أو ما شابه هذا. فإن أخذ الجذر ص د ي فالأصح أن يكون صدى".

(26) ليسينغ (Gotthold Lessing) كاتب وناقد مسرحي ألماني (1729-1781).

عديل له في التنظير. فالمثل عنده، كما هو عند شيشرون قبله، متتالية من الاستعارات، أي استعارة محبوكة. ويثير ذلك أحياناً بضع مسائل، تراها أيضاً في تعريف المثال، لأن المثال، بخلاف الاستعارة، يحتفظ بمعنى الإثبات الأولي الذي يحتويه قائماً، ومع ذلك جعله كنتليانس من قبيل المثل. لكن هذه المسألة (مسألة القسمة الفرعية في الدلائل غير المباشرة) لم يُتفطن إليها، وظلت غير واضحة كذلك الحدودُ بين المجازات والصور المعنوية.

فمجال الخطابة أيضاً لا يحتوي على نظريات دلائلية. لكنه يمهد لها السبيل، وذلك بالعناية التي أُوليتْها ظاهرة المعنى غير المباشر. فباتت المقابلة بين الوضعي والمنقول، بفضل الخطابة، شائعة في العالم القديم (وإن كان مضمونها غير متيقن منه).

التأويليات

تراث التأويليات ليس من السهل الإحاطة به، لغزارته وتنوع أشكاله؛ لكن له موضوعه الخاص، إذ يبدو أنه كان معترفاً له به منذ فجر العصر القديم، وإن كان ذلك لا يتجلى إلا في المقابلة بين صيغتي اللغة: بين المباشر وغير المباشر، بين الواضح والمبهم، بين "اللوغوس" "الكلام" و"الموثوس" (Muthos) "الخرافة"، وتبعاً لذلك بين صيغتين في التلقي: الفهم في الأول، والتأويل في الثاني. ذاك ما تشهد به شذرة هرقليتس الشهيرة، التي تصف كلام كهانة دلفو[27] (Delphes, Delphoi) ونصها: "الرب الذي بدلفو كاهنه لا

(27) دلفو مدينة يونانية قديمة، كان فيها هيكل آفلون (apollon) إله النور عند الإغريق. كانت تهدى إليه الهدايا الفاخرة، وتحفظ فيه خزائن مدن عدة، ويستشار في أمور الحرب والسياسة وغير ذلك، فيجيب على لسان كاهنته فوثيا (Pythie, Puthia) ويتأول السدنة صياحها، فيكتبون جواب الإله في عبارات يضرب المثل بغموضها. وهرقليتس (Héraclite) فيلسوف يوناني.

يقول شيئاً ولا يكتم شيئاً، وإنما يدل". ويذكر في هذا الصدد أحد تعاليم فيثاغورس[28] (Pythagore, Puthagoras)، وعبارته أشبه بما تقدم، وهو كما قال فرفوريوس[29] (Porphyre, Porphurios): "عندما كان يحادث المقربين منه كان يحضهم ببسط ما في صدره تارةً، وطوراً باستعمال الرموز". وظلت تلك المقابلة قائمة فيما كُتب بعد ذلك، لكن دون الاجتهاد في تعليلها؛ مثال ذلك ما قاله ديونوسيوس الهاليكرناسي[30] ((Denys), Dionusios d'Halicarnasse) "يتجاسر بعضهم فيدعي أن الصيغة المجازية محظورة في الخطب. فينبغي بزعمهم القول أو الامتناع، مع التزام البساطة على الدوام، والكف منذئذ عن الكلام بالمعاريض" (*Art rhétorique*, IX).

في هذا التصور الشديد العموم تندرج اجتهادات تفسيرية لا تحصى، نكتفي بقسمتها إلى مجموعتين بينهما بون واسع جداً، هما "شرح" النصوص (نص هوميروس ونص الكتاب المقدس في المقام الأول)، و"الكهانة"، في مختلف صورها (التنبؤية).

ولئن عجبتَ من رؤية الكهانة مدرجة في الممارسات التأويلية فاعلم أنها حقاً كشف لمعنى من المعاني في أشياء لم تكن ذات معنى، أو لمعنى ثان فيما سوى ذلك. ولنلاحظ أولاً ـ وهذه هي الخطوة الأولى نحو تصور دلائلي ـ تنوع المواد التي تصير منطلقاً للتأويل: من الماء إلى النار، ومن تحليق الطير إلى أحشاء الحيوان؛

(28) فيثاغورس: فيلسوف رياضي يوناني (من أهل القرن السادس قبل الميلاد). إليه يُعزى جدول الضرب. قال: الأرقام مبدأ الأشياء كلها. وكان يقول بتناسخ الأرواح. والأصح في اسمه فوثاغوراس؛ إلا أننا جرينا على الرسم الوارد في **الملل والنحل**.

(29) فيلسوف أفلاطوني محدث (234-305). نشر **تاسوعات أفلوطين**، وألف **إيساغوجي** (*Isagoge*) وهو مدخل إلى **مقولات أرسطو**، عرفه العرب (انظر **الملل والنحل**).

(30) مؤرخ ناقد يوناني (من أهل القرن الأول قبل الميلاد).

فكل شيء في ما يبدو قابل لأن يصير دليلاً، فيكون مظنة للتأويل. ويمكن الجزم، فوق ذلك، بأن هذا النمط من التأويل قريب من ذاك الذي تدعونا إليه الصيغ غير المباشرة في اللغة، أعني المثل. وهاهنا مؤلفان يشهدان على تراث شديد التباين.

أولهما فلوطرخس[31] (Plutarque, Ploutarkhos)؛ فعندما سعى في تخصيص لغة كهنة المعابد لم يكن له مهرب من تشبيهها بالعبارة غير المباشرة:

قد طرأ عند الناس في أمر أقوال الكهنة، مع وضوحها، تطور شبيه بما سواه من التغيرات: كان أسلوبها فيما مضى غريباً شاذاً، شديد اللبس معبَّراً عنه بِردف[32] (périphrase)؛ فكان ذلك مدعاة لأن تعتقد العامة أنه كلام إلهي لأنها كانت مفعمة إعجاباً به وإجلالاً تقيّاً له؛ إلا أنها رغبت في ما بعد في أن يكون كل ما تخبَر به واضحاً سهلاً، لا غلو فيه ولا لجوء إلى التخييل، واتهموا الشعر الذي يكسو الهواتف بالحيلولة دون معرفة الحقيقة، إذ يشوب بالإعجام والإبهام تنزيل الإله؛ بل طفقوا يتهمون الاستعارات والألغاز والمشتبهات بأنها حيل وملاوذ للكهانة، اصطُنعت لتمكين الكاهن من اللجوء إليها والتواري خلفها عند وقوع الخطأ في (*Les oracles de la Pythie*, 25, 406 F-407 B).

شُبهت لغة الكهنة هنا بلغة الشعراء المنقولة المبهمة.

---

(31) واعظ كاتب سيَر يوناني (46-125). قال الشهرستاني (في **الملل والنحل**): "قيل: إنه أول من شُهر بالفلسفة ونُسبت إليه الحكمة. تفلسف بمصر، ثم سار إلى ملَطْية [مدينة تركية على الفرات] وأقام بها. وقد يُعد من الأساطين".

(32) هو في **المعجم الموحد**: "إرداف".

وثانيهما أرتميدورس الأفسوسي[33] (Artémidore d'Ephèse)، صاحب أشهر كتب "**تعبير الرؤيا**"؛ فقد عمد إلى تراث كان بعدُ غنياً، فأوجزه ونظمه. وأول ما تجد عنده أن تأويل الرؤى يُقرن دائماً بتأويل الألفاظ، تارة بالمشابهة:

وكما أن معلمي النحو، بعد الفراغ من تعليم الأولاد قيم الحروف، يبينون لهم أيضاً كيف ينبغي استعمالها كلها، كذلك أيضاً أضيفُ إلى ما قلته بضع إشارات ختامية مقتضبة يجب السير على هداها، حتى يجد الشادي بيسر في كتابي علماً مفيداً (III, *Conclusion*).

وطوراً بالمجاورة:

وعندما تكون الرؤى مبتورة حتى لا سبيل إلى الإمساك بها يجب أيضاً على عابر الرؤى أن يزيد هو نفسه شيئاً من صناعته، ولاسيما في الرؤى التي تُرى فيها حروف ليس لها معنى كامل أو لفظ لا صلة له بالموضوع؛ على عابر الرؤيا عندئذ أن يصطنع قلباً مكانياً أو تغييراً أو زيادة في الحروف أو في المقاطع (I, II).

وبالإضافة إلى ذلك افتتح أرتميدورس كتابه بالفرق بين نوعين من الأحلام، وفي ذلك الفرق ما ينبئ بوضوح عن أصله: "من الرؤى ما يكون بالبرهان، ومنها ما يكون بالمثل. فأما البرهانية فالتي تتحقق على الصورة نفسها التي جاءت فيها؛ (...) وأما المثَلية فعلى العكس التي تدل على أمور بواسطة أمور أخرى" (I, 2). ولعل هذه المقابلة نسخ للمقابلة بين الوضعي والمنقول، وهما صنفان

(33) لا نعرف عنه إلا ما ذكره المؤلف، وأنه من أهل القرن الثاني. وأفسوس (Ephesos) مدينة قديمة في آسيا الصغرى (في تركيا اليوم).

خطابيان؛ إلا أنها تنطلق هنا على مادة غير لسانية. هذا، وتجد تقارباً، لعله غير مقصود، بين صور الحلم ومجازات الخطابة عند أرسطو نفسه: فقد جزم بأن "جودة الاستعارات من جودة إدراك المشابهات" (*Poétique*, 1459 a)[34]؛ وبأن "أمهر عابري الرؤيا أقدرهم على الوقوف على المشابهات" ("الرؤيا في النوم"[35]، 2)؛ وقال أرتميدورس أيضاً: "تأويل الرؤى إنما هو ضم الشبيه إلى الشبيه" (II, 25).

لنرجع إلى النشاط التأويلي الأساس: أعني تفسير النصوص. لقد كان في الأصل عملاً لا يقتضي أي نظرية خاصة في الدليل، وإنما يحتاج إلى ما يمكن تسميته استراتيجية في التأويل، وهذه تختلف من مدرسة إلى أخرى. ولن تجد، في داخل التراث التأويلي، اجتهاداً يصب في اتجاه الدلائليات إلا عند كلمينت الإسكندراني[36]: ذلك أنه أول من صاغ صياغة صريحة وحدة المجال الرمزي - وذاك ما يشهد عليه بعدُ استعمال منتظم للفظ "الرمز"؛ واستعمل كذلك صيغة "طريقة في العبارة بألفاظ فيها تورية" (V, 19, 3). وهذا مثال فيه إحصاء لضروب الرمزي:

هذا الآيين الذي جرى عليه الرومان في وصاياهم، من إحضار الموازين وكسور النقود تذكيراً بالعدل؛ ومن إقامة مهرجان للعتق

(34) في ترجمة بدوي: "الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه"؛ وفي ترجمة عياد: "إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه"؛ وكلاهما جيد.

(35) ذكر له القفطي في (إخبار العلماء بأخبار الحكماء، 44) كتابه في **الذكر والنوم، مقالة.**

(36) كليمنت (Titus Flavius Clemens): وسماه عياد في نشرته المذكورة، 175، ح: "كليمنتيتيس" من آباء الكنيسة.

تجسيداً لقسمة الأموال؛ ومن ملامسة الآذان حضاً على خدمة الوسيط (*Stromates*, 4, V, 55)[37].

تلك الطرائق كلها رمزية، كاللغة غير المباشرة سواء بسواء:

قال إيتياس، ملك السكوثيين[38] (scythes, skuthai)، لأهل بيزنطة: لا تحولوا دون جباية الضرائب، وإلا شربت أفراسي ماء أنهاركم. فهذا العجمي قد أعلن لهم، بذلك الكلام الرمزي، أنه سيشن الحرب عليهم في ديارهم (V, 31, 3).

ولئن كانت المماثلة قائمة هنا بين رمزية غير لسانية ورمزية لسانية فقد ظل الفرق واضحاً، على العكس من ذلك، بين اللغة الرمزية وغير الرمزية (غير المباشرة والمباشرة). وفي الكتاب المقدس مواضع جاءت على كلا الوجهين، إلا أن صاحبي صناعتين مختلفتين هما اللذان سيعلماننا كيف نقرأها، وهما المؤول والمعلم[39].

ولكليمنت هذا أيضاً بضعة أقوال في قلم المصريين كان لها أثر

---

(37) في قاموس **ليتري** (*Littré*) أن **الأمشاج** (*Stromates*)، وهو عنوان الكتاب المذكور، معناه الوضعي "الزرابي"، وقيل: "كل ما من شأنه أن يُبسط، كالزرابي والأسرة والملاحف وغير ذلك"؛ ثم اتسعوا فيه للدلالة على ما يضم أمشاجاً مختلفة، كما هو شأن الكتاب المذكور هنا.

(38) جيل من أصل إيراني، كان ينتجع السهوب شمالي البحر الأحمر. وإيتياس (Aéteas) هذا كان من ملوكهم في القرن الرابع قبل الميلاد (قتله المقدونيون سنة 339، وعمره تسعون عاماً).

(39) في المتن: Didascale وPédagogue فأما الأول فالأصل فيه لفظ يوناني (Didascalia) معناه "التعليم"، المراد به عندهم الإشارات والتعليمات التي يوصي بها المؤلف المسرحي شراحه ومؤوليه؛ ومنه أخذ لفظ Didascalies، ومعناه "الإشارات المسرحية" المفيدة في تأويل نصها (عند تمثيله) تأويلاً صحيحاً؛ فقلنا فيه "المؤول". وقلنا في الآخر "المعلم" لأن المقصود التأديب والتربية.

عظيم في تأويلها على مر العصور التالية؛ وهي مثال يكشف عن نزوعه إلى معالجة مواد مختلفة بميزان واحد، ولاسيما إلى إطلاقه الاصطلاح الخطابي على أنواع أخرى من الرمزية (والمذكور هنا منها البصري). جزم كليمنت بوجود عدة أنواع من الأقلام عند المصريين؛ أحدها المنهج الهيروغليفي؛ وهذه صفته:

من النوع الهيروغليفي ما يعبر عن الأشياء أنفسها (بالرؤوس) بواسطة الحروف الأوائل، ومنه ما هو رمزي. وفي المنهج الرمزي نوع يعبر عن الأشياء عبارة وضعية بالمحاكاة، ونوع آخر مكتوب بما يشبه الطريقة المجازية، ونوع ثالث واضح النزوع إلى التمثيل بواسطة بعض الألغاز. فمتى أراد المصريون كتابة لفظ "الشمس" رسموا دائرة، وإن أرادوا لفظ "القمر" خطوا صورة هلال؛ فهذا النوع الرأسي. ويكتبون بالطريقة المجازية، فيحرّفون المعنى وينقلون الدلائل، لإقامة علاقة بعينها؛ فتارة يستبدلون بعض الدلائل ببعض، وطوراً يُجرون عليها تغييرات مختلفة؛ حتى إذا شاؤوا إذاعة مديحهم للملوك في خرافات دينية رقموها في نقائش. ومثال النوع الثالث المستعمِل للألغاز أنهم يصورون الأجرام الأخرى في صورة ثعابين ناظرين إلى سيرها المنعرج؛ ويصورون الشمس بخلاف ذلك في صورة الجُعَل، لأن الجعل يصنع من روث الثور شكلاً مدوراً يدحرجه بين يديه (V, 20, 3-21, 2).

في هذا النص الشهير أمور معدودات عليك أن تجعلها على ذُكر منك. أولها إمكان الوقوف على بِنًى واحدة في مواد مختلفة: منها اللغة (في الاستعارات والألغاز)، ومنها الكتابة (في الهيروغليفات)، ومنها الرسم (في المحاكاة). وهذا النمط من التوحيد هو بعدُ خطوة في سبيل إقامة نظرية دلائلية. والأمر الثاني أن كليمنت يقترح تصنيفاً نمطياً لمجال الدلائل برمته؛ إلا أنه اقتراح مقتضب

يدعونا إلى إعادة بنائه رجماً بالغيب. ويمكن إيجاز ذلك التصنيف كما يلي:

الرأسي (الوضعي) ⎫ بالمحاكاة (الرأسية) المجازية
القلم الهيروغليفي ⎭ الرمزي ⎫ بالمحاكاة (الرأسية) المجازية
⎭ بالمثل واللغز

في هذه القسمة مسألتان فيهما إشكال لا يخفى على أحد: أولهما أن المنهج الوضعي، الرأسي، يظهر في موضعين مختلفين في اللوحة؛ وثانيهما أن منهج المثل، وهو في الخطابة من المجازات، يقوم هنا فئة برأسه. ومن الممكن، سعياً في المحافظة على انسجام النص، اقتراح التفسير التالي، اعتماداً على الأمثلة المذكورة. فالأمر الأول أن الجنس الرأسي والنوع الرمزي الرأسي لهما في آن سمات مشتركة وسمات متباينة؛ فهما يشتركان في كون تلك العلاقة "مباشرة": يشير الحرف إلى الصوت، كما تشير الدائرة إلى الشمس، من غير توريب؛ وليس لهما دلالة أخرى، متقدمة على هذه. لكنهما يتباينان أيضاً: ذلك أن العلاقة بين الحرف والصوت "تحكمية"، بيد أن العلاقة بين الشمس والدائرة "غير تحكمية"؛ ومن شأن ذاك الفرق أن يكون صادراً عن علل أخرى طُوي ذكرها هنا. وعلى ذلك تكون المقابلة بين الجنسين الرأسي والرمزي هي عين المقابلة بين التحكمي وغير التحكمي؛ بيد أن المقابلة في داخل الرمزي بين النوع الرأسي والأنواع الأخرى مقابلة بين المباشر وغير المباشر (أي المنقول).

والأمر الثاني أن قراءة الكتابة المجازية تقتضي خطوتين: فالصورة الكتابية تشير إلى الشيء (بمحاكاة مباشرة)؛ وهذا الشيء نفسه يستحضر شيئاً غيره، بالمشابهة، أو بالاشتراك، أو بالتضاد، أو

بغير ذلك. أما ما سماه كليمنت لغزاً، أو مثلاً، فيقتضي على العكس ثلاث علائق: بين الصورة الكتابية والجُعَل، وهذه محاكاة مباشرة؛ وبين الجعل وكرة الروث، وهذه علاقة مصاقبة (أي كناية)[40]؛ وبين كرة الروث والشمس، وهذه علاقة مشابهة (أي استعارة). فالفرق بين المجاز والمثل إذاً في طول السلسلة: توريب واحد في المجاز، واثنان في المثل. هذا، وقد تعرّف المثل في الخطابة بأنه استعارة محبوكة؛ غير أن ذلك الامتداد، عند كليمنت، لا يقفو سطح النص، بل كأنه يقع حيث هو، في العمق.

فإذا وقع التسليم بأن الفرق بين الكتابة المجازية والكتابة المثَلية هو الفرق بين علاقتين "أو" ثلاث علاقات صارت منزلة الكتابة الرمزية الرأسية واضحة: فهي تأتي في المقام الأول، لأنها تطلب إقامة علاقة واحدة، بين الدائرة والشمس، بين الصورة والصوت (لا توريب فيها ولا تحوير). ومن شأن هذا التأويل أن يفسر التصنيف الذي اقترحه كليمنت وأن يجلو في الوقت نفسه نظرية الدلائل التي يقوم عليها؛ وهو تأويل محتمل بالنظر إلى أن صنف التحوير حاضر عند كليمنت.

وفي ما سوى هذه المساهمة النظرية البالغة الأهمية (مع كونها غير يقينية) يظل كليمنت واحداً من أهم الأعلام، لأنه وطأ السبيل للقديس أوغسطين في أمرين بالغي الأهمية، إذ أكد: **1**. أن تنوع مواد الرمزية ـ إذ من شأن أي معنى من المعاني، لسانياً كان أم غير

---

(40) في التراث البلاغي العربي أن هذا النوع من العلاقات القائمة على المجاورة والمصاقبة يسمى المجاز المرسل، كعلاقة الجزء بالكل والمكان بما فيه...؛ وهو ما يقابل عموماً المصطلح الفرنسي métonymie، وليست الكناية إلا وجهاً محدوداً من الوجوه. غير أن دوران النص على المجاز والصور البيانية قد يجعل اللجوء إلى مصطلح "المجاز" بمعنى "المجاز المرسل" محفوفاً بالمخاطر. فتأمل. (الدكتور حسن حمزة).

لساني، أن يكون رمزياً ـ لا ينقض وحدتها البنيوية؛ **2.** أن الرمز يوصَل بالدليل وصلَ المعنى المنقول بالمعنى الوضعي، وأن التصورات الخطابية، تبعاً لذلك، من شأنها أن تنطلق على دلائل غير كلامية. وكليمنت أيضاً هو أول من صاغ صياغة صريحة هذه المعادلة: الرمزي = غير المباشر.

التوليف الأوغسطيني

تعريف الدليل وصفته

لم يكن للقديس أوغسطين[41] (Saint Augustin, Aurelius Augustinus) تطلع الدلائلي؛ فقد كان ينتظم أعمالَه غرض مختلف غاية الاختلاف (غرض ديني)؛ وفي أثناء ذلك صاغ نظريته في الدليل، لاحتياج ذلك الغرض المختلف إليها. لكن العناية التي أَولاها الإشكاليةَ الدلائلية تبدو أعظم مما صرح به هو نفسه، بل مما اعتقده: ذلك أنه كان، حياتَه كلها، يعاود النظر في تلك المسائل نفسها. وتفكيره في هذا الصدد لم يستقر على أمر، فلذلك يجب معاينته في تطوره. وأهم النصوص، في ما نعنى به هنا، هي: رسالة كتبها في شبيبته، تعد أحياناً منحولة عليه، عنوانها **مبادئ الجدل** أو **في الجدل** (*Principes de dialectique ou de la dialectique*)، وضعها سنة 387؛ **والعقيدة المسيحية** (*La doctrine chrétienne*)، وهو نص غاية في الأهمية من جميع المناحي، وضع الجزء الذي يهمنا منه سنة 397؛ وفي **التثليث** (*Trinité*) وتاريخ

(41) أسقف أفريقي حبر من آباء الكنسية (354-430). أهم أعلام الغرب المسيحي، المنافح عن ملته، المحارب للبدع. ينعقد مذهبه على الإيمان وإعمال العقل لفهم ما يؤمَن به.

تأليفه سنة 415؛ وفي نصوص كثيرة أخرى إشارات نفيسة.

في **الجدل** التعريف التالي: "الدليل ما يظهر بنفسه للحس، وما يُظهر، لا بنفسه، شيئا آخر للعقل. والكلام إعطاء دليل بواسطة صوت منطوق" (V). في هذا التعريف أمور لابد من جعلها على ذُكر. الأول أن هاهنا تبرز خاصةٌ من خواص الدليل سيكون لها في ما بعد أهمية قصوى، هي ضرب من عدم مماثلة الدليل لنفسه، تقوم على كون الدليل مزدوجاً أصلاً: فهو حسي "و"عقلي (ولم نقع على ما يشبه ذلك في وصف أرسطو للرمز). والثاني أن النص هنا أوكد وأشد مما كان في ما مضى على أن الألفاظ إنما هي نوع من أنواع الدليل؛ والنص على ذلك سيشتد في كتابات أوغسطين التالية؛ كيف لا وهو قوام النظرة الدلائلية.

والجملة الثانية المهمة (وتتصدر الفصل V من *La dialectique*) هي هذه: "اللفظ دليل الشيء، إذ من شأن السامع أن يفهمه متى نطق به المتكلم". وهذا أيضاً تعريف، إلا أنه تعريف مضاعف، لأنه يبرز علاقتين مختلفتين: الأولى بين الدليل والشيء (وبها يكون التعيين والدلالة)؛ والثانية بين المتكلم والسامع (وبها يكون التواصل). وقد ضم أوغسطين الاثنتين في جملة واحدة، كأن وجودهما معاً لا غبار عليه. وفي النص على البعد التواصلي أصالة: فقد كان منعدماً عند أصحاب الرواق، لأنهم صاغوا نظرية في الدلالة لا غير، وكانت العبارة عنه ضعيفة عند أرسطو، لأنه، وإن كان يتحدث عن "أحوال النفس"، أي عن المتكلمين، فقد غض الطرف عن سياق التواصل. فهاهنا إشارة أولى إلى السمتين الكبريين في دلائليات أوغسطين: الانتقائية والنفسانية.

واللبس نفسه الذي ينتج هنا عن وضع رؤى بعضها بإزاء بعض يتكرر في تحليل الدليل إلى العناصر المكونة له؛ قال (في صفحة مستغلقة من رسالته): "هاهنا أربعة أمور يجب تمييز بعضها من

بعض: اللفظ، والقابل للعبارة (dicibile)، والعبارة (dictio)، والشيء". ويلي ذلك تفسير (صعّبه كون أوغسطين اتخذ "اللفظ" مثالاً للشيء) سآخذ منه ما يمكّن من فهم الفرق بين dicibile وdictio. وهذان مقتطفان منه. الأول:

كل ما تدركه، في اللفظ، لا الأذنُ بل العقل، ويحتفظ به العقل لنفسه، يسمى dicibile، قابلاً للعبارة. وكلما خرج اللفظ من الفم، لا في موضوعه هو، بل للدلالة على شيء آخر، سمي dictio، عبارة.

والثاني:

هب أن نحوياً سأل صبياً: لفظ arma، السلاح، من أي قسم من أقسام الكلم هو؟ لقد نُطق هنا بلفظ arma لأجله هو نفسه، أي أن اللفظ نُطق به لأجل اللفظ نفسه؛ أما ما يليه، وهو: من أي قسم من أقسام الكلم هو؟ فقد أضيف لا لأجله في نفسه، بل لأجل لفظ arma؛ واللفظ يفهمه العقل أو ينطق به الصوت؛ فإن فهمه العقل وأدركه قبل القول فهو عندئذ dicibile، قابل للعبارة؛ وإن جهر به الصوت في الخارج صار، للأسباب التي قدمت ذكرها، dictio، عبارة. وarma هذا إنما هو هنا لفظ، إلا أنه كان عبارة عندما نطق به فرجيليوس[42]؛ ذلك أنه نطق به لا لأجله في نفسه، وإنما للدلالة إما على الحروب التي خاضها إينياس، وإما على المِجَنّ وغيره من الأسلحة التي صنعها فولكانوس (Vulcain, Vulcanus) لإينياس[43].

---

(42) فرجيليوس (Virgile, Publius Vergilius Maro) شاعر لاتيني (70-19 قبل الميلاد). هو مؤلف **الإنياذة** (*L'enéide*)، ملحمة روما الذائعة الصيت.

(43) هو الإله الحداد، الذي اعتقد اللاتين أن بيته بركان أثينا (Etna) بصقلية. ومن اسمه اشتق البركان (volcan). وإينياس (Enée, Aeneas) بطل "الإنياذة"؛ أمير طروادي تروي الأسطورة أنه جد المعمِّرين لروما من بني جلدته، بعد نجاته من حرب طروادة، وخوضه غمار حوادث ملحمية.

والظاهر أن هذه المجموعة الرباعية الحدود أصلها خلط معجمي. وقد أوضح بيبان (J. Pépin) أن dictio (العبارة) ترجمة lexis؛ وأن dicibile (القابل للعبارة) يعادل تمام المعادلة "اللكتون"، وأن res (الشيء) قد يكون قائماً مقام Tughanon؛ فيتحصل من ذلك نسخ لاتيني للثلاثية الرواقية: المدلول والدال والشيء. هذا، والمقابلة بين res (الشيء) وverba (اللفظ) معروفة، كما ستراه، في خطابة شيشرون وكنتليانس. لكن تداخل الاصطلاحين يثير مسألة، لأن هاهنا حدين للإشارة إلى الدال: dictio (العبارة) وverbum (اللفظ).

ويبدو أن أوغسطين قد خرج من هذه البلبلة الاصطلاحية بتشبيهها بلبس آخر بتنا نعرفه: هو التباس المعنى بوصفه مندرجاً في آن واحد في عملية التواصل وفي عملية التعيين. فمن جهة إذاً لفظ زائد، ومن جهة أخرى مفهوم مضاعف؛ فلذلك خُص dicibile (القابل للعبارة) بالمعنى المعيش (مخالفاً هنا اصطلاح الرواقيين)، وخُص dictio (العبارة) بالمعنى المحيل على المسمى. وسيعيش dicibile (القابلَ للعبارة) إما المتكلمُ (وهو قوله "فهمه العقل وأدركه قبل القول") وإما السامع (وهو قوله "ما يدركه العقل"). أما dictio (العبارة) فعلى العكس معنى ينعقد لا بين المتخاطبين بل بين الصوت والشيء (مثل "اللكتون")؛ وهو ما يدل عليه اللفظ بقطع النظر عَن كل مستعمِل. فعلى ذلك يكون dicibile (القابل للعبارة) حلقة من حلقات السلسلة التالية: يبدأ المتكلم فيتصور المعنى، ثم ينطق بأصوات؛ فيدرك المخاطب الأصوات أولاً، ثم المعنى. أما dictio (العبارة) فله التزامن: ذلك أن المعنى المحيل على المسمى وقول الأصوات يتحققان معاً؛ ولا يصير اللفظُ dictio (عبارةً) إلا متى "جهر به الصوت في الخارج". هذا، وdicibile (القابل للعبارة)

خاص بالقضايا بالنظر إليها مجردة؛ بيد أن dictio (العبارة) يندرج في كل قول مفرد لقضية من القضايا (وتتحقق الإحالة على المسمى، باصطلاحات المنطق الحديث، في القضايا (token)، لا في القضايا (type)[44].

وفي الوقت نفسه ليست العبارة (dictio) معنى وحسب، بل هي اللفظ المنطوق (الدال)، مع قدرته على التعيين؛ هي "اللفظ الذي يخرج من الفم"، ما "يجهر به الصوت في الخارج". وبالمقابل ليس verbum (الكلمة) مجرد صوت، كما قد يميل بك الظن إليه، بل تعيين اللفظ بوصفه لفظاً، أي الاستعمال الاصطلاحي في اللغة؛ هو اللفظ الذي "يستخدم في موضوعه، أي للسؤال عن اللفظ نفسه أو لمناقشته (...). وما أسميه verbum (كلمة) لفظ ويدل على لفظ".

وفي نص وُضع بعد هذا بسنوات، عنوانه **في النظام**، صيغ ذلك التلفيق صياغة مختلفة، بحيث صار التعيين أداة للتواصل:

لما كان الإنسان غير قادر على أن يقيم بينه وبين الإنسان اجتماعاً متيناً دون اللجوء إلى الكلام، إذ هو سبيله إلى نقل نفسه - إن صح القول - وأفكاره إلى الغير، أدرك العقل أنه ينبغي أن تعطى الأشياء أسماء، أي أصواتاً بأعيانها ذات دلالة، لكي يستطيع بنو الإنسان، مع عدم قدرتهم على إدراك المعنى إدراكاً حسياً، أن يستخدموا، توحيداً لأرواحهم، الحواس تراجمة عنهم (II, XII, 35).

---

(44) لفظان إنجليزيان، معنى أولهما "الدليل والعلامة والرمز"؛ ومعنى الثاني "النموذج في الفئة، والفئة عينها". والمراد بنوعي القضايا المذكورين أن الأول (وقد نسميه القضايا التداولية) يتعين معنى القضية فيه بالسياق، أي "في الإحالة على المسمى"؛ وأن الثاني (وقد نسميه القضايا الدلالية) يتعين معناها بمعنى ألفاظها في قاموس اللغة.

وفي الفصل VII من الجدل ساق أوغسطين مثالاً آخر ينم عن روح التوليف عنده. فقد أدرج هناك مناقشة لما سماه قوة (Vis) اللفظ. والقوة هي الضامن لما تتصف به العبارة من حيث هي، فتعيّن إدراك المخاطب لها: "وهي على قدر الانطباع الذي تخلفه الألفاظ في السامع". وتكون القوة والمعنى أحياناً عنده نوعين من الدلالة: "يخرج من تفحصنا أن للّفظ دلالتين: إحداهما لعرض الحقيقة، والأخرى للسهر على لَيَقانها ومناسبتها". ولا نشك في أن هاهنا إدماجاً للمقابلة الخطابية بين الوضوح والحسن في نظرية بعينها في الدلالة (وهو إدماج لا يخلو من إشكال، لأن قابلية اللفظ للدلالة ليست هي قابليته للتصوير ولا قابليته للإدراك). ويذكّر نوعاً تلك "القوة" أيضاً بالسياق الخطابي: فهي تتجلى عن طريق الصوت أو عن طريق المعنى، أو عن توافقهما معاً.

وتجد كلاماً في الموضوع نفسه في **المعلم**، وتاريخ تأليفه سنة 389. والظاهر أن "الدلالتين" صارتا هاهنا خاصتين إما للدال وإما للمدلول: فوظيفة الأول الفعل في المعاني، ووظيفة الثاني ضمان التأويل. "كل ما يُبث فيأتي صوتاً منطوقاً ذا دلالة (. . .) يصك الأذن لكي يدرَك، ثم يُدفع إلى الذاكرة لكي يُعرَف" (V, 12). وستتضح تلك العلاقة بواسطة استدلال شبه اشتقاقي. "هل، من ذينك الأمرين، يشتق اللفظ تسميته من أولهما، والاسم من ثانيهما؟ ذلك أن mot (اللفظ) قد يكون مشتقاً من frapper "ضرَب، صك" (فيكون verberare "ضرَب، صك" أصلَ verbum "كلمة")، وأن nom "اسم" قد يكون مشتقاً من connaître "عرف" (فيكون noscere "عرَف" أصلَ nomen "اسم")، بحيث يكون الحد الأول مسمى كذلك لأجل الأذن، والثاني لأجل النفس" (المصدر نفسه). وفي هذه العملية المضاعفة يكون الإدراك الحسي تبعاً للإدراك

العقلي، ذلك أن الدال يصير شفافاً عندنا منذ اللحظة التي نفهم فيها. "تلك هي القاعدة، ولها بالطبع قوة عظمى: فعندما تُسمع الدلائل ينتقل البال إلى الأشياء المدلول عليها" (VIII, 24). والظاهر أن في هذه الصيغة الثانية، وقد تفردت بها رسالة "المعلم"، تراجعاً عما ورد في **الجدل**، لأن أوغسطين لم يعد يتصور فيه أن المدلول من شأنه أن تكون له صورة قابلة للإدراك (أي "قوة") تسترعي الانتباه.

ننتقل الآن إلى الرسالة الأهم، **العقيدة المسيحية**؛ وفي أهميتها ما يبرر نظرة عجلى على خطتها مجملة. فهذا كتاب معقود لنظرية التأويل - والتعبير، لكن على درجة أقل - في النصوص المسيحية. ويتدرج العرض فيه على مقابلات عدة: بين الدلائل والأشياء، وبين التأويل والتعبير، والمصاعب الناجمة عن الالتباس أو الغموض. ومن الممكن عرض خطة الكتاب في رسم بياني، تشير فيه الأرقام إلى أجزاء الرسالة الأربعة (ولم يؤلَّف آخرُ المقالة الثالثة والمقالةُ الرابعة إلا في سنة 427، أي بعد ثلاثين سنة من كتابة المقالات الأول):

الأشياء (1) }
الدلائل { التأويل { الغموض (2)
الالتباس (3)
التعبير (4)

ولن ننظر هنا في محتوى أفكار أوغسطين في طريقة فهم الأقوال وقولها (وقد كشف مارو (H.-I. Marrou) عن أصالتها)؛ بل الذي يستوقفنا هنا على الخصوص هو الطريقة التوليفية، وهي بعدُ في خطة الكتاب. لقد كان مشروع أوغسطين في الأصل تأويلياً؛ إلا أنه أضاف إليه جزءاً إنتاجياً (هو المقالة الرابعة)، فصار أولَ كتاب في الخطابة المسيحية؛ ثم ضمّن ذلك كله في نظرية عامة في الدليل، تشتمل فيها طريقة دلائلية حقاً على ما قدمنا تفصيله في فقرتي "المنطق" و"الدلاليات". فينبغي أن يعد

هذا الكتاب، أكثر من غيره، أول عمل دلائلي حقاً.

رجع إلى نظرية الدليل التي صيغت فيه. إذا قارناها بتلك التي وردت في **الجدل** استبان لنا أنه لم يعد من معنى غير المعنى المعيش؛ وبذلك يقل تهافت الرسم البياني. وأعجب من ذلك زوال "الشيء"، أو المسمى. أجل، تحدث أوغسطين عن الأشياء وعن الدلائل في تلك الرسالة (فظل بذلك وفياً للتراث الخطابي كما لم يزل قائماً منذ شيشرون)، إلا أنه لا يرى أن الأولى مسميات للأخرى. ذلك أن العالم ينقسم إلى دلائل وأشياء، بحسب موضوع الإدراك هل له قيمة متعدية أم لا. فالشيء متصل بالدليل من حيث هو دال، لا من حيث هو مسمى. وينبغي التنبيه قبل المواصلة إلى أن هذا القول العمومي يعدّله قول آخر، إلا أنه يظل مبدأ مجرداً أكثر منه سمة خاصة بالدليل: "بالدلائل تُتعلم الأشياء" (I, II, 2).

واتصال الدلائل بالأشياء يستمر أيضاً في اتصال العمليتين الأساسيتين: الاستعمال والاستمتاع. والواقع أن هذا التمييز الثاني يقع في داخل الأشياء؛ إلا أن الأشياء التي للاستعمال متعدية كالدلائل، والأشياء التي للاستمتاع غير متعدية (وهذا ـ فاعلم ـ صنف يمكّن من مقابلة الأشياء بالدلائل):

ذلك أن الاستمتاع هو الحرص على الشيء حباً فيه لأجل نفسه؛ أما الاستعمال فعلى العكس إلحاق الشيء المستعمَل بالشيء المحبوب، هذا إن كان جديراً بأن يحَب (I, IV, 4).

ولذلك التمييز امتداد لاهوتي هام: ذلك أنه لا شيء ـ لو تأملت ـ سوى الرب يستحق الاستمتاع به، والمِقَةَ به لأجل نفسه. وقد فصّل أوغسطين هذا المعنى في كلامه على الحب الذي من شأن الإنسان أن يكنّه للإنسان:

المراد معرفته هو هل ينبغي أن يحب الإنسان الإنسانَ لنفسه أم لشيء غيره. فإن كان لنفسه فذلك الاستمتاع، وإن كان لغيره فذلك الاستعمال. أما أنا فأرى أنه ينبغي أن يحَب لشيء غيره، لأن في الموجود الذي ينبغي محبته لنفسه تكمن السعادة. ولا تحصل لنا تلك السعادة على حقيقتها، غير أن الأمل في تحصيلها عزاؤنا في هذه الدنيا. وويل لمن جعل رجاءه في الإنسان (*Jr*, XVII, 5). لكن، بعد إنعام النظر، لا ينبغي لأحد أن يبلغ حد الاستمتاع بنفسه، لأن واجبه أن يحب نفسه لا لنفسه بل لهذا الذي ينبغي الاستمتاع به (I, XXII, 20-21).

ينتج عن ذلك أن الشيء الوحيد الذي ليس دليلاً البتة (لأنه موضوع الاستمتاع بلا منازع) هو الله؛ وهذا، في ثقافتنا، يسم كذلك بسمة الألوهية كل مدلول أخير (أي ما يُدل عليه من غير أن يدل هو على غيره).

وبعد بيان وجه العلاقة بين الدلائل والأشياء هذا تعريف الدليل: "الدليل شيء يفكرنا في شيء آخر وراء الانطباع الذي يخلفه الشيء نفسه في حواسنا" (II, I, 1). وليس هذا ببعيد عن التعريف المتقدم في الجدل، غير أن "التفكير" حل هنا محل "العقل". وفي عبارة أخرى أوضح: "علتنا الوحيدة في الدلالة، أي في صنع الدلائل، هي أن نُخرج إلى النور ونحقن في عقلٍ آخرَ ما يحمله عقل الصانع للدليل" (II, II, 3). وليس هذا بتعريف للدليل، وإنما هو وصف لعلل النشاط الدال؛ إلا أنه من المفيد أن ترى أن الكلام ليس هنا على علاقة التعيين، بل على علاقة التواصل وحسب. فالذي تُخطره في الفكر الدلائلُ هو المعنى المعيش: هو ما يحمله في عقله القائل: الدلالة إذاً إظهار.

وسوف يوضح المؤلف صورة التواصل ويفصّلها في نصوص

تالية. ففي **تعاليم الدين للمبتدئين** (وتاريخ تأليفه سنة 405) انطلق أوغسطين من مسألة تأخر اللغة عن الفكر، ولاحظ عدم رضاه المطرد عن العبارة عن معنى، وفسر ذلك بما يأتي:

العلة في ذلك على الخصوص أن ذلك التصور الفطري يغمر نفسي كالبرق الخاطف، بينما يكون كلامي بطيئاً طويلاً شديد الاختلاف عنه. أضف إلى ذلك أنه فيما هو يتدرج يكون ذلك التصور قد توارى بعدُ في خلوته. لكنه يخلّف في الذاكرة ـ وهذا أمر عجيب ـ عدداً من البصمات، تدوم طيلة المدة القصيرة التي تُنطق فيها المقاطع، وتسعفنا في صياغة الدلائل الصوتية التي تسمى لغة. وتلك اللغة لاتينية أو يونانية أو عبرانية أو غير ذلك، سواء أكانت الدلائل يفكر فيها العقل أم ينطق بها الصوت؛ أما البصمات فليست لاتينية ولا يونانية ولا عبرانية، ولا تختص بها أمة دون غيرها (II, 3).

ينظر أوغسطين إذاً إلى حالة لا ينتسب فيها المعنى بعدُ إلى أي لغة (وليس من البيّن أنه يوجد معنى لاتيني أو يوناني أو غير ذلك خارجٍ عن المعنى الكلي؛ والظاهر أنه غير موجود لأن اللغة وُصفت في بعدِها الصوتي وحده). وليست هذه الحالة بشديدة الاختلاف عن الحالة التي وصفها أرسطو: فأحوال النفس، هنا وهناك، كلية، والألسن جزئية. لكن أرسطو فسر تماثل الأحوال النفسية هذا بكون الشيء ـ المسمى واحداً؛ إلا أن نص أوغسطين لا ذكر فيه للشيء. وينبغي التنبيه كذلك إلى الطبيعة الآنية لذلك "التصور" وللمدة اللازمة للقول (الخطي المتسلسل)؛ وبالجملة إلى ضرورة النظر في النشاط اللساني بوصفه ذا بعد زماني (تنص عليه البصمات). وتلك كلها، مرة أخرى، خصائص عملية التواصل (والصفحة برمتها شاهد بعدُ على تحليل نفساني دقيق).

ونظرية الدليل الواردة في "التثليث" أيضاً تفصيل للنظرية

الواردة في **تعاليم الدين للمبتدئين** (كتلك التي تجدها في الكتاب التاسع من **الاعترافات**). ويظل الرسم البياني هنا تواصلياً صرفاً.

هل نكلم الغير؟ لا تنفك الكلمة عن كونها كامنة[45]؛ فلذلك نستعمل الكلام أو دليلاً حسياً لنبعث في نفس مخاطبنا، بذلك الاستحضار الحسي، كلمة شبيهة بتلك التي في نفسنا ونحن نتكلم (IX, VII, 12).

يظل هذا الوصف شديد الشبه بوصف فعل الدلالة، الوارد في "العقيدة المسيحية". وإلى هذا يميز أوغسطين تمييزاً أوضح هنا ما يسميه "الكلمة"، وهي متقدمة على قسمة الألسن، عن "الدلائل" اللسانية التي بها نعرف تلك "الكلمة".

"الكلمة"، هذا اللفظ الذي تحتل مقاطعه ـ سواء أنطقنا بها أم فكرنا فيها ـ فضاءً زمانياً بعينه، لها معنى؛ و"الكلمة" التي تنطبع في النفس مع كل موضوع معرفي لها معنى آخر (IX, X, 15). وهذه الكلمة [الأخيرة] لا تنتسب إلى أي لسان، إلى أي واحد من هذه التي نسميها ألسن الأمم، ومنها لساننا اللاتيني. (. . .) والمعنى الذي تكون من خلال ما نعلمه سلفاً هو الكلمة المنطوقة في صميم الفؤاد؛ هو كلمة ليست يونانية ولا لاتينية، ولا تنتسب إلى أي لسان؛ حتى إذا قامت الحاجة إلى إحاطة من نكلمهم معرفةً بها لجأنا إلى دليل ما لإفهامها (XV, X, 19).

لا تعيّن الألفاظ الأشياء تعييناً مباشراً؛ إنما تعبر. وما تعبر عنه ليس هو تفرد المتكلم بل كلمة داخلية متقدمة على اللسان. وهذه

(45) الكمون (immanence) : المثولية. أما "الكلمة" فمقابل (verbe)؛ وقد آثرنا "الكلمة" هنا على "اللفظ" لما سيأتي ولقوله تعالى:[إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه عيسى ابن مريم] وقوله عز وجل [إنما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته].

الكلمة نفسها تعيّنها عوامل أخرى، والظاهر أنهما عاملان اثنان، أولهما البصمات التي تخلفها في النفس مواضيع المعرفة، والثاني المعرفة الكامنة، ولا يمكن أن يكون مصدرها إلا الرب.

علينا إذاً أن نبلُغ كلمة الإنسان هذه (. . .) التي ليست منطوقة في صوت، ولا معقولة كما يُعقل الصوت؛ وهي مضمّنة بالضرورة في كل لغة، إلا أنها، لتقدمها على كافة الدلائل التي تتَرجم بها، تنشأ من معرفة كامنة في النفس، كلما وقعت العبارة عن تلك المعرفة، كما هي، في كلام داخلي (XV, XI, 20).

ومتى أُخذت هذه العملية الإنسانية، عملية التعبير والدلالة، برمتها كانت شبيهة بكلمة الرب، وهي كلمة ليس دليلُها الخارجي هو اللفظَ بل العالم؛ ومصدراً المعرفة، لو تأملت، إنما هما مصدر واحد، إذا صح أن العالم هو اللغة الربانية.

الكلمة التي ترن في الخارج إذاً دليل الكلمة التي تسطع في الداخل، وهذه هي المستحقة، قبل غيرها، لاسم الكلمة هذا. وما نلفظه بأفواهنا إنما هو العبارة الصوتية عن الكلمة؛ وتلك العبارة، لئن سميناها كلمة فلأن الكلمة تحملها لتترجمها في الخارج. فتصير كلمتنا إذاً كأنها صوت مادي، يحمل ذلك الصوت ليظهره للناس إظهاراً حسياً، مثلما استحالت كلمة الرب بشراً، حاملة ذلك البشر لتظهره كذلك للناس إظهاراً حسياً (XV, XI, 20).

يصاغ هاهنا على أعيننا مذهب الرمزية الكلية، وسوف يهيمن على تراث القرون الوسطى.

ومن الممكن إيجاز ذلك كله برسم المدار التالي (ويتكرر منعكساً عند المتكلم وعند المخاطب):

العزة الربانية ← { المعرفة الكامنة / مواضيع المعرفة } الكلمة الداخلية ← الكلمة الخارجية المعقولة ← الكلمة الخارجية المنطوقة

يتبين هاهنا على الخصوص أن العلاقة بين اللفظ والشيء مثقلة بوسائط يتلو بعضها بعضاً.

ويتبين، فيما يخص النظرية الدلائلية، أن مذهب الرواقيين المادي، الذي كان قائماً على تحليل التعيين، قد زاحمته شيئاً فشيئاً إلى أن طردته، عند أوغسطين، نظرية في التواصل.

تصنيف الدلائل

انكب أوغسطين على الخصوص في **العقيدة المسيحية** على تصنيف الدلائل، مدققاً بذلك مفهوم الدليل نفسه؛ ومن كتاباته الأخرى يمكن استخلاص بعض التفاصيل. والذي يسترعي الانتباه من أول وهلة في تصنيفات أوغسطين هو تكاثرها (إذ يتحصل ما لا يقل عن خمس مقابلات، مع ضم بعض الأمور إلى بعض)، وانعدام تناسقها حقاً في ما بينها: ففيه وفي غيره يكشف أوغسطين عن نزوعه إلى التوحيد النظري، إذ يضع بعضاً بإزاء بعض ما كان من شأنه أن يوصل بعضه ببعض. فلنتفحص تلك التصنيفات، والمقابلات التي تنبني عليها، واحداً فواحداً.

1. بحسب طريقة نقلها

هذا تصنيف كان مقدراً له أن يصير قانونياً؛ وهو بعدُ نموذج من روح التوليف عند أوغسطين؛ وهو أن الدال ينبغي أن يكون حسياً؛ فلذلك يمكن قسمة الدوال كلها بحسب الحس الذي يدركها. وهنا تلتقي نظرية أرسطو النفسانية بالوصف الدلائلي. ويسترعي

الانتباهَ هنا أمران اثنان. أولهما قلة العناية بالدلائل التي تدركها حواس غير البصر والسمع؛ فقد سلم أوغسطين بوجودها لأسباب نظرية لا تخفى، ثم تنقّصها على التو. "من الدلائل التي يستعملها الناس لإبلاغ بعضهم بعضاً بما يحسون به ما هو من قبيل البصر، ومعظمها من قبيل السمع، وقلة قليلة من قبيل الحواس الأخرى" (II, III, 4). ويكفي مثال واحد شاهداً على قنوات النقل الأخرى:

أعطى الرب دليلاً، برائحة الطيب المسكوب على قدميه (**إنجيل يوحنا** XII، 3 ـ 7)(46). دل على مشيئته بقربان جسده ودمه، بتناوله منه أولاً (**إنجيل لوقا** XXII، 19 ـ 20)(47). وجعل أيضاً ذا دلالة فعل المرأة التي لمست أهداب ثوبه فشُفيت (**إنجيل متى** IX, 21)(48) (المصدر نفسه).

لقد أتي بهذه الأمثلة لبيان الصفة الاستثنائية للدلائل القائمة على الشم أو الذوق أو اللمس.

وفي **التثليث** لم يبق إلا طريقتان لنقل الدلائل، هما البصر والسمع؛ وانشرح أوغسطين بإبراز الشبه بينهما.

---

(46) الكتاب المقدس، **إنجيل يوحنا**: [3]فتناولت مريم قارورة طيب غالي الثمن من الناردينِ النقي، وسكبتها على قدمي يسوعَ ومسحتهما بشعرها. فامتلأ البيت برائحة الطيب؛ [4]فقال يهوذا الإسخريوطي، أحد تلاميذه، وهو الذي سيسلّمه: [5] أما كان خيراً أن يباع هذا الطيب بثلاثمائة دينار لتوزع على الفقراء؟ [6]قال هذا لا لعطفه على الفقراء بل لأنه كان لصاً وكان أمين الصندوق، فيختلس ما يودع فيه .[7]فقال يسوع: اتركوها! هذا الطيب حفظتُه ليوم دفني.

(47) الكتاب المقدس، **إنجيل لوقا**: [19]وأخذ خبزاً وشكر وكسره وناولهم وقال: "هذا هو جسدي الذي يبذل من أجلكم. اعملوا هذا لذكري" . [20]وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء، فقال: "هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يُسفك من أجلكم".

(48) الكتاب المقدس، **إنجيل متى**: [21]لأنها قالت في نفسها: "يكفي أن ألمس ثوبه لأشفى".

هذا الدليل في معظم الأحيان صوت، وأحياناً إشارة: فأما الأول فموجه إلى الأذن، وأما الثاني فإلى العين، حتى تنقل دلائلُ جسمانية إلى حواس جسمانية أيضاً ما هو في عقلنا. أما إقامة الدليل بالإشارة، فليست هي سوى كلام مرئي؟ (XV, X, 19).

وتمكّن المقابلة بين البصر والسمع من بيانٍ أولَ تقريبي لمنزلة الألفاظ من الدلائل (وهذا هو الأمر الثاني الذي يسترعي انتباهنا هنا). ذلك أن اللغة عند أوغسطين صوتية بالطبع (وسوف نعود إلى النظر في صفة الكتابة). فالدلائل إذاً معظمها صوتي لأن معظم الدلائل ألفاظ. "الكثرة الكاثرة من الدلائل التي يستعملها الناس للكشف عن أفكارهم ألفاظ" (*Doctrine*, II, III, 4). والظاهر أن لا مزية للألفاظ إلا عددها.

2. بحسب الأصل والاستعمال

يخرج من هذا الفرز الجديد أربعة أزواج من أنواع الدليل؛ إلا أنه من الممكن ضم الاثنين منها إلى الاثنين الآخرين في صنف واحد، وهو ما فعله أوغسطين نفسه. وهذا التمييز قد وطأ له الكتاب الأول من **العقيدة المسيحية**، إذ تتصدره قسمة إلى دلائل وأشياء. وفورَ التسليم بها أُبطلت، لأن الدلائل ليست مقابلاً للأشياء بل جزءاً منها ـ مع حمل "الشيء" على معنى واسع، هو كل موجود. "كل دليل فهو أيضاً شيء، وإلا ما كان البتة" (I, II, 2). ولا يمكن أن تقوم المقابلة إلا في مرتبة أخرى ـ بالنظر إلى الوظيفة، لا إلى الجوهر. ذلك أن الدليل يمكن النظر إليه من وجهين: من حيث هو شيء ومن حيث هو دليل (وذاك هو الترتيب الذي سار عليه عرض أوغسطين):

عندما كنت أكتب عن الأشياء نبهت سلفاً إلى أن لا يسترعي

الانتباه سوى ما هي عليه، لا ما تدل عليه مما هو خارج عنها؛ وعند عودي إلى الحديث عن الدلائل أنبه إلى أن لا يسترعي الانتباه ما عليه الأشياء، بل على العكس ما تمثله الدلائل، أي ما تدل عليه (II, I, 1).

ليست المقابلة بين الأشياء والدلائل، بل بين الأشياء الصرف والأشياء ـ الدلائل. ومع ذلك من الأشياء أشياء لا وجود لها إلا لكونها تُستعمل استعمال الدلائل؛ وهذه كما ترى أشبه ما يكون بالدلائل الصرف (من غير أن تكون هي إياها). وهذا الإمكان في الدلائل أن تغض الطرف عن طبيعتها من حيث هي أشياء هو ما يسّر لأوغسطين تصنيفه الجديد.

ذلك أنه قابل الدلائل الطبيعية والدلائل القصدية (data). وكثيراً ما أسيء فهم هذه المقابلة، بالاعتقاد أنها هي المقابلة الشائعة في العصر القديم بين الطبيعي والاتفاقي؛ وقد وضع إنجلس (Engels) دراسة أوضح فيها هذه المسألة إيضاحاً نافعاً. قال أوغسطين: "من الدلائل دلائل طبيعية ودلائل قصدية. فأما الدلائل الطبيعية فتلك التي يتحصل بها، من نفسها، من غير قصد إلى الدلالة ولا رغبة فيها، أمر آخر زائد على ما هي عليه في أنفسها" (II, I, 2). وأمثلة الدليل الطبيعي: الدخان للنار، والأثر للحيوان، والوجه للإنسان. "وأما الدلائل القصدية فتلك التي يصطنعها الأحياء كافة بعضهم لبعض للكشف، قدر المستطاع، عما يعتلج في أنفسهم، أي عن كل ما يحسون وكل ما يعقلون" (II, II, 3). وأمثلة الدلائل القصدية إنسانية بالجملة (وهي الألفاظ)؛ وتدخل فيها أيضاً أصوات الحيوانات، المنذرة بوجود الطعام أو بوجود الباث للدلائل وحسب.

ها أنت ترى كيف تتصل المقابلة بين الدلائل الطبيعية والقصدية بالمقابلة بين الأشياء والدلائل. فالدلائل القصدية أشياء أُنتجت لغاية

استعمالها دليلاً (وهذا هو الأصل) ولا تُستعمل إلا لتلك الغاية (وهذا هو الاستعمال)؛ أي أنها أشياء تقلصت وظيفة الشيء فيها إلى أبعد حد. وهذا ما يجعلها شديدة الشبه بالدلائل الصرف. وهذه الدلائل القصدية ليست بالضرورة إنسانية، وما من شيء يصل بالضرورة بين السمة الطبيعية أو القصدية وبين طريقة نقلها (وقد ظهر تصنيف تلك الطرائق فجأة عند ذكر الدلائل القصدية، ولا تستبين العلة في ذلك). وينبغي الإشارة أيضاً إلى أن الألفاظ دلائل قصدية، وتلك خاصتها الثانية، والأولى أنها صوتية.

ولك أن ترى في هذه المقابلة صدى لتلك التي وردت في نص أرسطو (*De l'int.*, 16 a) الذي شرحناه قبل؛ غير أن مثال صياح الحيوانات، وهو فيهما معاً لكن في فئتين متقابلتين، من شأنه أن يعيّن تعييناً أدق منزلة أوغسطين. فعند أرسطو أن تلك الأصوات ليست في حاجة إلى أساس تقوم عليه، وكان ذلك كافياً لاعتبارها "طبيعية"؛ أما عند أوغسطين فعلى العكس يمكّن القصد إلى الدلالة، وهو مسلّم به، من إدماجها في الدلائل القصدية: وليس سواءً القصديُّ والاتفاقي. ونقدّر أن ذلك التمييز قد اختص به أوغسطين: فهو إذ يقوم على معنى القصد ينسجم مع مشروعه العام، وهو كما قدمنا نفساني ووجهته التواصل. وقد يسّر له أن يتجاوز اعتراض سكستوس على أصحاب الرواق، وهو أن وجود الدلائل لا يقتضي بالضرورة بنية منطقية تولّده: ذلك أن من الدلائل ما هو معطى في الطبيعة. ويتبين أيضاً أنْ قد وقع هنا إدماجُ نوعَي الدلائل، بيد أنهما ظلا منفصلين عند أسلاف أوغسطين: فصار الدليل عند أرسطو والرواقيين "دليلاً طبيعياً"، والرمز عند أرسطو والتأليف المكون من دال ومدلول عند الرواقيين "دلائل قصدية" (هذا، والأمثلة واحدة). وفي لفظ "الطبيعي" ما يحيّر: ولعل الأمور تكون

أوضح لو قوبل بين الدلائل "الموجودة سلفاً" بوصفها أشياء وبين الدلائل "المصطنعة عن قصد" لغاية الدلالة.

3. بحسب الوضعية الاجتماعية

هذا الاحتراز في الاصطلاح أمر مرغوب فيه، لاسيما أن أوغسطين قد أدخل، في موضع آخر من نصه، القسمة ـ التي قدمنا أنها أشهر وأعرف ـ إلى دلائل طبيعية (وكلية) ودلائل مؤسسة (أو اتفاقية): تُفهم الأولى بالفطرة وعلى الفور؛ وتقتضي الثانية تعلماً. والواقع أن أوغسطين، في **العقيدة المسيحية**، لا ينظر إلا إلى حالة الدلائل المؤسسة، وذلك عند ذكره مثالاً يبدو أن معناه عكس المقصود.

الدلائل التي يصطنعها برقصهم البهلوانات ما كان يمكن أن يكون لها معنى لو كانوا أخذوها عن الطبيعة، لا عن تأسيس الناس ورضاهم. ولولا ذلك ما استطاع المنادي، عند رؤية الراقص الصامت، فيما سلف من الزمان، أن يفصح لأهل قرطاجة بما أراد العبارة عنه الراقص. ولم يزل كثير من العجزة يذكرون ذلك، وقد سمعناهم يروونه. وعلينا أن نصدقهم، إذ في أيامنا هذه أيضاً، متى دخل المسرحَ من لم يكن معتاداً على تلك الأعمال الصبيانية لم يُجدِه شيئاً تتبعُه وانتباهه إن لم يعلم من غيره دلالة حركات الممثلين (II, XXV, 38).

الرقص الصامت أيضاً، مع أنه دليل يبدو لأول وهلة طبيعياً، في حاجة إلى اتفاق، وإلى تعلم تبعاً لذلك. ها أنت ترى أن أوغسطين يدمج في تصنيفه المقابلة التي كان شائعاً أنها تنطلق على أصل اللغة (مثلما أطلقها سكستوس قبله).

وهذه المقابلة، شأنها شأن ما تقدمها، لم يوصل بينها وبين غيرها بوصل صريح. ولك أن تقدّر أن أوغسطين لئن لم يسق هنا أي مثال للدليل الطبيعي (بالمعنى الذي قدمناه) فلِما هو مصرح به من أن رسالته معقودة للدلائل القصدية؛ ولا يمكن أن تجد الدلائلَ الطبيعية إلا في الدلائل الموجودة سلفاً فلذلك يقتضي الدليل المصطنع عن قصد تعلماً، وتأسيساً تبعاً لذلك. لكن هل كل دليل موجودٍ سلفاً طبيعي، أي من شأنه أن يدرَك بغض النظر عن كل اتفاق؟ لم يجزم بذلك أوغسطين، والأمثلة المضادة تتبادر بيسر إلى الذهن. والمحصل أنه، في **تعاليم الدين للمبتدئين**، عُدّ دليلاً طبيعياً. دليلاً ورد، في **العقيدة المسيحية**، ضمن الدلائل غير القصدية.

البصمات هي نتاج العقل، كما أن الوجه هو تعبير عن الجسم. والواقع أن الغضب، Ira، له ما يعيّنه في اللاتينية، وغيره في اليونانية، وغيره حيثما وليت وجهك، لاختلاف الألسن؛ أما عبارة وجه الرجل الغاضب فليست بلاتينية ولا يونانية؛ حتى إذا قال أحدهم: Iratus sum (أنا غاضب)، فما من أمة، سوى اللاتين، قادرة على فهمه؛ فإذا اضطرمت نفسه ناراً فبان ذلك الانفعال على وجهه، فغيّر عبارته، حكَم الشاهدون كافة لذلك: "هذا رجل غاضب" (II, 3).

وورد مثل ذلك في **الاعترافات**:

يشبِه أن الحركات والإشارات لغة طبيعية للأمم كافة، مكونة من تغيرات في الملامح، ومن غمزات بالعين وحركات لأعضاء أخرى، وأيضاً من نبرة الصوت المترجمة عما تحسّ به النفس في طلب الأشياء، أو امتلاكها، أو نبذها، أو شرودها (I, VIII, 13).

للدلائل الطبيعية هنا (مع أن المثال عندنا فيه نظر) سمة الكلية

التي تتسم بها بصمات النفس، وقد قدمنا ذكر خصائصها. وأوغسطين في هذا أشبه بأرسطو، إذ يرى أن العلاقة بين الألفاظ والمعاني تحكمية (اتفاقية)، والعلاقة بين المعاني والأشياء كلية، وتبعاً لذلك طبيعية.

ومن هذا التنصيص على الطبيعة الاتفاقية بالضرورة في اللغة نستشف ضعف ما يعقده أوغسطين من رجاء في عدم التحكم: فهو عنده لا يمكن أن يقوم مقام معرفة الاتفاق والمواضعة.

يسعى الجميع في أن يكون ضرب من الشبه في الطريقة التي يدل بها، بحيث تُصور الدلائلُ نفسُها، قدر الإمكان، الشيء المدلول عليه. ولما كان من شأن الشيء أن يشبه غيره من كثير من الوجوه فلا يمكن أن يكون لتلك الدلائل ونظائرها، عند الناس، معنى بعينه إلا إذا انضاف إلى ذلك تراض منهم أجمعين (*Doctrine*, II, XXV, 38).

عدم التحكم لا يغني عن الاتفاق والمواضعة؛ والاحتجاج الموجز هنا في جملة جاء مفصلاً في **المعلم**، إذ أبان فيه أوغسطين أنه لا يمكن الاستيقان البتة من معنى حركة أو إشارة إلا بالشرح اللساني، أي بالمؤسسة التي هي اللغة. ولذلك أنكر أوغسطين أن تكون ذاتَ أهمية حاسمة تلك المقابلة بين الطبيعي والاتفاقي (أو التحكمي)؛ واجتهادات القرن الثامن عشر، وقد عاد إليها هيغل وسوسور، في إقامة المقابلة على ذلك الأساس بين الدلائل (التحكمية) والرموز (الطبيعية) قد صارت بعدُ بذلك متجاوزة.

و"تحكمية الدليل" هذه تؤدي بالطبع إلى تعدّدية المعاني.

الأشياء متشابهة من مناحٍ شتى؛ فليحترز الواحد منا أن تكون القاعدة عنده أن الشيء يدل دائماً على ما يدلّ، بالقياس، عليه في أي موضع كان. فالواقع أن الرب استعمل لفظ "الخمير" بمعنى اللوم

والتأنيب عندما قال: "فإياكم وخمير الفرّيسيين"[(49)] (إنجيل متى XVI، 11)، وبمعنى المدح عندما قال: "مثل ملكوت السماوات كمثل امرأة وضعت خميرة في ثلاثة مكاييل من الطحين ليختمر العجين كله"[(50)] (*Doctrine*, III, XXV, 35).

بحسب طبيعة العلاقة الرمزية

صنف أوغسطين الدلائل إلى قصدية وغير قصدية، وإلى اتفاقية وطبيعية؛ ثم عاد فنظر في الوقائع نفسها مرة ثالثة وانتهى إلى تصنيف آخر مختلف، هو قسمة الدلائل إلى دلائل "وضعية" ودلائل "منقولة" (translata). ولا يخفى أن هذه المقابلة أصلها خطابي، إلا أن أوغسطين ـ شأنه شأن كليمنت قبله، مع وضوح أكبر عنده ـ عمّم على الدلائل ما كانت الخطابة تحصره في معنى الألفاظ.

وقد أُدرجت تلك المقابلة على الصورة التالية:

الواقع أن الدلائل وضعية أو منقولة. تسمى وضعية إذا استُعملت لتعيين الأشياء التي لأجلها اصطُنعت؛ مثال ذلك أننا نقول Bœuf (ثور) عندما يخطر ببالنا الحيوان الذي يسميه أهل اللسان اللاتيني كافة ونحن أيضاً بذلك الاسم. وتكون الدلائل منقولة عندما تُستعمل

---

(49) **الكتاب المقدس**، إنجيل متى: "[11]كيف لا تفهمون أني ما عنيت الخبز بكلامي؟ فإياكم وخمير الفرّيسيين والصدوقيين". والفريسيون (pharisiens) طائفة من اليهود قامت للدفاع عن الشريعة وصفاء الإيمان، لكنهم تعلقوا بالحرف دون الروح. لامهم المسيح على تزمتهم فكانوا في طليعة مناوئيه. والصدوقيون (Sadducéens, Saducéens) فرقة يهودية من أخصام الفريسيين، اشتهرت بالمحافظة على حرفية الشريعة (نقلاً بتصرف عن **المنجد في اللغة والأعلام**).

(50) **الكتاب المقدس**، إنجيل متى، الإصحاح 13، الآية 33: [33]وقال لهم هذا المثل: "يشبه ملكوت السماوات خميرة أخذتها امرأة ووضعتها في ثلاثة أكيال من الدقيق حتى اختمر العجين كله".

الأشياء نفسها التي نعيّنها بألفاظها الوضعية لتعيين شيء آخر؛ مثال ذلك أننا نقول "ثورٌ" ونفهم من ذينك المقطعين الحيوان الذي شاعت تسميته بذلك الاسم؛ إلا أن ذلك الحيوان يذكّرنا بالبشير الذي تأول به الرسول ما عيّنه الكتاب بهذه الألفاظ: "لا تجعلنّ لجاماً على الثور الذي داس الحصاد"[51]رسالة القديس بولس الأولى إلى أهل قورنتس (IX, 9) (*Doctrine*, II, X, 15).

جاء في تعريف الدلائل الوضعية ما جاء في تعريف الدلائل القصدية: لقد اصطُنعت لأجل استعمالها دلائل؛ أما تعريف الدليل المنقول فليس موازياً تمام الموازاة، إذ ليست الدلائل المنقولة دلائل "طبيعية"، أي من تلك الدلائل التي لها وجود سابق على استعمالها دلائل، بل تعرّفت بأمر أعم، هو ثانويتها: ذلك أن الدليل يكون منقولاً عندما يصير مدلوله بدوره دالاً؛ معنى ذلك أن الدليل الوضعي قائم على علاقة واحدة، والمنقولَ على عمليتين متتاليتين (وقد تقدم أن هذه الفكرة كانت على وشك الظهور عند كليمنت).

والواقع أننا هنا من أول وهلة في صلب الدلائل القصدية (لانشغال أوغسطين بها دون غيرها)، وفي صلبها تكررت العملية التي استُعملت لإفرازها: فالدلائل الوضعية في آن مصطنعة عن قصد لأجل استعمالٍ دال، ومستعملة بموجب ذلك القصد الأصلي. والدلائل المنقولة أيضاً دلائل قصدية (والأمثلة الوحيدة على ذلك ألفاظ) إلا أنها لا تُستعمل بموجب غايتها الأصلية بل تُحرّف لأجل استعمال ثان ـ مثلما تحرفت الأشياء عندما صارت دلائل.

وهذا الشبه في البنية ـ وإنما هو شبه وحسب، إذ ليس الأمران

(51) **الكتاب المقدس**، رسالة القديس بولس الأولى إلى أهل قورنتس: "[9]فجاء في شريعة موسى: لا تَكُمَّ الثور على البيدر وهو يدوس الحصاد. فهل بالثيران يهتم الله؟".

سواء ـ هو الذي يفسر القرابة بين الدلائل المنقولة (وهي لسانية مع ذلك) وبين الدلائل غير القصدية ("الطبيعية" غير اللسانية). وليس من باب المصادفة أن مثاليهما معاً متصلان: فالثور لا يستمد وجوده إلا من غاية دلائلية، إلا أن "من شأنه" أن يدل؛ فهو في آن دليل طبيعي وأيضاً (عنصر من الممكن أن يقوم عليه) دليل منقول. وهذه المقاربة الثالثة للظاهرة الواحدة هي المَرْضية أكثر من غيرها من الناحية الصورية: ذلك أن جواز الحدوث في الخارج لم يعد هو الرائز في الفرق بين الدلائل (الموجودة سلفاً أو المصطنعة عن قصد، القابلة للإدراك أصلاً أو بقوة الاتفاق والمواضعة)، وإنما هو اختلاف البنية: هو العلاقة الرمزية التي تكون واحدة أو مضاعفة. والنتيجة أن اللغة ليست فئة قائمة برأسها في صلب الدلائل، بل جزء من الدلائل اللسانية (هو العبارات غير المباشرة) يصطف مع الدلائل غير اللسانية في جهة واحدة. ومن الممكن الجزم بأن صياغة هذه المقابلة، القائمة على تحليل للصورة لا للجوهر، هي أهم مكسب نظري في دلائليات أوغسطين. وننبه في الوقت نفسه إلى أن هذا الوصل نفسه يسهم في محو جزء من الفرق بين الظاهرتين، بعد أن كانتا أكثر انفصالاً عند أرسطو (في مقابلته الرمز بالدليل) وعند الرواقيين (في مقابلتهم الدال والمدلول بالدليل) وعند كليمنت (في مقابلته اللغة المباشرة بغير المباشرة أو الرمزية).

أصل المقابلة بين الوضعي والمنقول هو الخطابة، نعم، غير أن الفرق بين أوغسطين والتراث الخطابي ليس هو التوسع الذي أدى بنا من اللفظ إلى الدليل وحسب، بل تعريف "المنقول" نفسه هو الجديد: فليس هو بعدُ لفظاً يتغير معناه، بل هو لفظ يعيّن شيئاً، وهذا الشيء بدوره حامل لمعنى؛ وهذا الوصف ينطلق حقاً على المثال المذكور (وهو أن البشير كالثور. . . إلخ)، مع أنه ليس من

المجازات الخطابية؛ غير أن أوغسطين ساق في الصفحة التالية مثالاً آخر للدليل المنقول يوافق التعريف الخطابي تمام الموافقة. وليس ذلك خلطاً بين نوعين من المعنى غير المباشر، بل لعله اجتهاد من أوغسطين في توسيع صنف المعنى المنقول لتمكينه من أن يشمل المثل المسيحي. وقد ذكر منه، عند كلامه على المصاعب الناجمة في أثناء التأويل، نوعين اثنين يناسبان صورتي المعنى غير المباشر هاتين؛ وسوف يصوغ أوغسطين تلك المقابلة صياغة أجود في **التثليث**، إذ تصور نوعين من المَثل (أي من الدلائل المنقولة)، بحسب الألفاظ أو بحسب الأشياء. ولعل أصل ذلك التمييز جملة قالها كليمنت، إلا أنه يرى أنهما تعريفان متعاقبان لمفهوم واحد.

وسيؤدي فيما بعد اجتهاد آخر في التفريع في قلب المعنى المنقول إلى ما اشتهر بمذهب معاني **الكتاب المقدس** الأربعة. وظلت مسألة أصل ذلك المذهب بين أخذ ورد: أهو أوغسطين أم غيره. وبين أيدينا في هذا الصدد مجموعات من النصوص. تتكون إحداها من "منفعة الإيمان" 3, 5، ومن مقتطف يشبهه إلا أنه أقصر منه في "سفر التكوين بالمعنى الحرفي، كتاب لم يكمل"، 2؛ وقد جاء التمييز فيهما واضحاً بين أربعة حدود: التاريخ، والعِلّيات، والقياس[52]، والمثل. وليست تلك ميادينَ قائمة برأسها بالمعنى الصحيح، وإنما المقصود مختلف العمليات التي يخضع لها النص

(52) بين قوله "القياس" وقوله "بالمعنى الصحيح" سقطٌ في النص المطبوع، قدّرنا، بالنظر إلى سياق الكلام، أنه لا يعدو السطر الواحد؛ وقد أكملناه بما يناسب ذلك السياق نفسه. والعِلّيات: علم العلل.

"تقويم النص الأصلي وإصلاحه بتقدير ما سقط منه في هذا الموضع وفي غيره مما تشكر عليه. وهو شكر يضاف إلى شكرك على قراءتك المتبصرة، وعلى تقديرك الصحيح لمقاصد الكلام، وعلى نقلك الدقيق له".

المراد تأويله، لاسيما القياس من بينها جميعاً، إذ هو طريقة في تفسير النص بالاعتماد على نص غيره. أما العِلّيات ففيها إشكال: ذلك أنها البحث عن علة الحادث، أو الواقع، المذكور في النص؛ فهي تفسير، أي معنى إذاً؛ غير أنه لا يقين أنه من صلب النص قيدِ التحليل، بل لعله من عند الشارح. فلم يبق إذاً سوى معنيين: التاريخي (الحرفي) والمثَلي؛ والأمثلة التي ساقها أوغسطين على هذا الأخير إنما تفيد أنه يميز نوعي المثل التمييز الذي سيستقر عليه التراث بعده؛ ومن تلك الأمثلة مثال يونس في بطن الحوت للمسيح في قبره (وقد جعله التراث التالي من باب النِّماطة)، ومثال عقاب اليهود في الخروج للحث على اجتناب الإثم (وهذا في ذلك التراث من المَجازيات)، ومثال المرأتين للرمز بهما إلى الكنيستين (وهذا من باب القياس). ولابد هنا من الإشارة أيضاً إلى أن أوغسطين لا يفرق كذلك بين المعنى الروحي والمعنى المنقول (إذ أتى لهما معاً بتعريف واحد). وتكشف مقارنة ذلك بالتراث التالي، كما دونه القديس توما الأكويني، عن القسمة الجديدة التالية:

	المعنى الوضعي	المعنى المنقول	المعنى الروحي
القديس أوغسطين	المعنى الوضعي	المعنى المنقول	
القديس توما	المعنى الحرفي		المعنى الروحي

خلاصة الكلام أن ليس هاهنا سوى مقابلة واحدة، هي اللب عند أوغسطين (هي الوضعي والمنقول)، وما سوى ذلك لا عبرة به.

لكن هاهنا نصاً آخر لابد من تفحصه، يقع في "سفر التكوين بالمعنى الحرفي"، I, 1؛ ففيه تحدث أوغسطين عن مضمون مختلف كتب **الكتاب المقدس** وقال: منها ما فيه ذكر الأزل، وما فيه قص

للوقائع، وما يخبر بما سيكون، وما فيه سُنن. وليس هاهنا تصريح بأن لتلك الأربعة أربعة معان، غير أن بذور النظرية في صلب هذا النص.

وقد قارن أوغسطين، سعياً في تدقيق وضعية الدلائل المنقولة، بين واقعين دلاليين متجاورين، هما الالتباس والكذب. وطال نظره في الالتباس، منذ كتابه في **الجدل**، حيث قُسمت عوائق التواصل بحسب مردها إلى الغموض أو إلى الالتباس (وهذه القسمة الفرعية قد وردت قبلُ عند أرسطو)؛ ومن ضروب الالتباس ما مرده إلى المعنى المنقول. وورد الترتيب نفسه مرة أخرى في **العقيدة المسيحية**: "التباس الكتاب مرده إما إلى الألفاظ المحمولة على المعنى الوضعي، وإما إلى الألفاظ المحمولة على المعنى المنقول" (III, I, 1). والمقصود بالالتباس الراجع إلى المعنى الوضعي التباس لا نصيب فيه لما هو دلالي؛ فهو إذاً صوتي أو كتابي أو نحوي تركيبي. وحالات الالتباس الدلالي إنما توافق الحالات التي يكون فيها معنى منقول؛ ولم يؤخذ في الاعتبار إمكان الالتباس الدلالي القائم على الاشتراك المعجمي.

أما الدلائل المنقولة، وهي نوع في جنس "الالتباس"، فلابد على العكس من تمييزها تمييزاً واضحاً من الكذب، مع أنهما معاً ليسا بصادقين إذا ما حُملا على معناهما الحرفي.

معاذ الله أن ننسبها [يريد الأمثلة والصور في **الكتاب المقدس**] إلى الكذب؛ وإلا وجب أن تُقذف بالصفة عينها قائمة الصور الخطابية الطويلة، ولاسيما الاستعارة، وقد سُميت كذلك لأنها تنقل اللفظ من الشيء الذي هو له على الحقيقة إلى شيء آخر هو له على غير الحقيقة. فنحن نقول: الحصاد المتموج، والكرْم اللؤلؤي، والشباب المزهر، وأفراس الثلج، والحق أن الأشياء التي

سميناها كذلك لا موج فيها ولا لؤلؤ ولا أزهار ولا ثلج؛ فهل ينبغي أن يسمى كذباً هذا النقل الذي أصاب تلك الألفاظ؟ (*Contre le mensonge*, X, 24).

وقد جاء تفسير هذا الفرق بُعيد ذلك: فمَكمَنه هو بعينه وجود معنى منقول، منعدم في الكذب، يمكّن من رد المجازات إلى حقيقتها. "تلك الأقوال وتلك الأفعال (...) موضوعة لأجل أن نعقل الأشياء التي هي مسمياتها" (المصدر نفسه). وأيضاً: "ليس شيء مما يقال أو يفعل بمعنى مجازي بكذب. ولابد من نسبة كل قول إلى ما يعيّنه، عند أولئك الذين يستطيعون فهم دلالته" (*Contre le mensonge*, V, 7). ليس الكذب صادقاً بالمعنى الحرفي، إلا أنه ليس له كذلك معنى منقول.

5. بحسب طبيعة المعيَّن، أدليل هو أم شيء

ما تتسم به الدلائل المنقولة هو أن "الدال" فيها دليل قائم برأسه قبل ذلك؛ ومن الممكن الآن النظر في الحالة المكملة لهذه، وهي التي ليس الدليل القائم برأسه فيها هو الدال بل المدلول. والواقع أننا سنضم في هذه الفقرة الحالتين اللتين ظلتا منفصلتين عند أوغسطين: حالة الحروف، وهي دلائل الأصوات، وحالة استعمالات اللغة استعمالاً اصطلاحياً؛ وفي كلتا الحالتين يعيَّن الدليل، إلا أن المقصود في الأولى داله، وفي الأخرى مدلوله.

أ) الحروف

اقتصر أوغسطين، في أمر الحروف، على القول الأرسطي المشهور: الحروف دلائل الأصوات؛ قال في (**الجدل**):

ليس اللفظ بلفظ عندما يُكتب، بل هو دليلُ لفظ يعرض حروفه على عين القارئ فيبين له ما عليه أن يقوله شفاهاً. وهل للحروف من صنيع سوى أن تَظهر للعين وتبيّن فوق ذلك ألفاظاً للعقل؟ (V).

ومثل ذلك في **المعلم**:

الألفاظ المكتوبة (. . .) ينبغي فهمها بوصفها دلائل ألفاظ (IV, 8).

وفي **العقيدة المسيحية**:

تظهر الأقوال للعين لا بأنفسها وإنما بالدلائل التي هي لها على الحقيقة (II, IV, 5).

وفي **التثليث**:

الحروف دلائل الأصوات، مثلما أن الأصوات في المحادثة دلائل المعنى (XV, X, 19).

وتجد مع ذلك خصائص أخرى للحروف، وقف عليها أوغسطين. وردت الأولى في **الجدل**، وهي مفارَقة: ذلك أن الحروف دلائل الأصوات، نعم، لكن لا كل الأصوات، وإنما الأصوات المقطعة؛ والأصوات المقطعة هي تلك التي تتعين بحرف. "أسمّي صوتاً مقطعاً كل صوت يمكن تمثيله بحروف" (V). فكأن الحروف تقوم على تحليل صِواتي ضمني، لأنها تمثل الثوابت وحدها. ومتى حُملت "الكتابة" على معنى واسع بدت أيضاً ضرورية للغة، كتلك "البصمات" التي حدّثتنا عنها "تعاليم الدين" وذكر أن الألفاظ إنما هي ترجمة لها.

وفي **العقيدة المسيحية** نص أوغسطين على طبيعة الدوام في الحروف، في مقابل خاصة الزوال في الأصوات: "لما كانت

الأصوات تقرع الهواء فتزول من ساعتها ولا تدوم أكثر من مدة رنينها أثبتوا دلائلها بالحروف" (II, IV, 5). الحروف إذاً وسيلة للخروج من ضيق "الآن" الذي يقع تحت طائلته الكلام المنطوق. وذهب أوغسطين في **التثليث** أبعد من ذلك في الصدد نفسه، وجزم بأن الكتابة تمكّن من اعتبار "أمس" و"هناك"[53] على حد سواء. "هذه الدلائل الجسمانية وما سواها من هذا الجنس تفترض حضور أولئك الذين يروننا ويسمعوننا ونكلمهم؛ أما الكتابة فعلى العكس قد اختُرعت لتمكيننا من محادثة الغائبين كذلك" (XV, X, 19). تتعرف الكتابة بتواطئها مع الغياب.

ب) الاستعمال اللغة الواصفة[54]

لم يلتفت أوغسطين البتة إلى أن للحروف مزية تنفرد بها، هي أنها تعيّن دلائل أخرى (هي الأصوات)، مع أن هذه الحالة غير خافية عليه، لأنه كان دائم العناية بمسألة الاستعمال الاصطلاحي للألفاظ. ففي **الجدل** أشار أوغسطين إلى أن الألفاظ يمكن استعمالها إما دلائل للأشياء وإما أسماء للألفاظ؛ وظل ذلك التمييز مستعملاً في **المعلم** من أوله إلى آخره، إذ حذّر فيه أوغسطين من البلبلة التي من شأنها أن تنجم عن ذينك الاستعمالين المتميزين للغة.

---

(53) لا يخفى أن القول يتعين بأربعة أركان: "أنا - أنت - هنا - الآن"؛ فقولنا "أمس" ضد "الآن"، و"هناك" ضد "هنا".

(54) هو اللغة الواصفة. أما العرب قديما فقالوا بالكلام على الكلام، كما نقل الأخفش عن الأعرابي الذي قال له: إنكم تتكلمون بكلامنا على كلامنا بما ليس من كلامنا، أو بدوران الكلام على الكلام، كما قال التوحيدي في **الإمتاع والمؤانسة**: إن دوران الكلام على الكلام صعب. ومع أنني لست ممن يعتقد بأن المصطلح الأجنبي ينبغي له أن يكون له مقابل عربي واحد لا يتجاوزه في الترجمة (فالقائلون بهذا آلات مترجِمة، لا هم بالتراجمة ولا بالمترجمين)، فإنني أعتقد أن نقل المصطلح يحتاج إلى النظر في كل موقع وفي كل سياق، ولا أرى ضيراً في أن يُشفع أحياناً بما يسمح بفهم المقاصد.

وفي **الجدل** أيضاً أشار أوغسطين إشارةً عارضةً إلى أننا "لا نستطيع الكلام على الألفاظ من غير اللجوء إلى الألفاظ" (V)؛ ثم صارت تلك الإشارة عامة في **العقيدة المسيحية**: "جميع هذه الدلائل التي أوجزتُ ذكر أجناسها لم أستطع قولها إلا بالألفاظ؛ أما الألفاظ فما كان بمستطاعي، بأي وجه كان، أن أقولها بتلك الدلائل" (II, III, 4). فالألفاظ إذاً يمكن استعمالها لغةً واصفة، لكنها وحدها القابلة لذلك الاستعمال الاصطلاحي. ولتلك الملاحظة أهمية بالغة، لأنها تمكّن من الوقوف على خصوصية الألفاظ في صلب الدلائل، غير أنها ـ وا أسفاه ـ ظلت منعزلة ولم يُدخلها أوغسطين في نظرية؛ لم يجتهد البتة في وصلها بالتصنيفات التي رسم معالمها الأولى. ومن الممكن التساؤل مثلاً عن الدلائل الكلامية (الوضعية والمنقولة) هل لها كلها تلك القابلية على حد سواء؛ أو عن خاصة تلك الألفاظ التي بها صارت قابلة للاضطلاع بذلك الدور. وهنا أيضاً اكتفى أوغسطين بالملاحظة ووضع الأمور بعضها بإزاء بعض، ولم يبلغ بها درجة وصل بعضها ببعض في نظرية.

بضعة استنتاجات

فلنستخلص بضع نتائج في ما يخص موضوعي هذا الفصل الأول: القديس أوغسطين والدلائليات.

أول ذلك أننا عرضنا منزلة أوغسطين الخاصة. فعلى طول عمله الدلائلي كان يحركه نزوع إلى وضع المسألة الدلائلية في إطار نظرية نفسية في التواصل؛ وذاك نزوع مدهش، لاسيما أنه مباين لما انطلق منه أوغسطين، وهو نظرية الدليل الرواقية؛ إلا أنه ليس بكامل الأصالة، لأن الرؤية النفسية كانت قبل ذلك رؤية أرسطو. ومع ذلك ذهب أوغسطين بذلك المنزع أبعد من أي واحد ممن تقدمه؛ ولعل

السبب في ذلك أنه أراد استعمال نظرية الدليل خدمة للاهوت وتفسير **الكتاب المقدس**.

ولئن كانت أصالة أوغسطين في التفاصيل محدودة فإن "الأصالة" التوليفية عنده ـ أو قل قدرته على الجمع والمواءمة ـ عظيمة، وقد أدت إلى أول بناء في تاريخ الفكر الغربي جدير باسم الدلائليات. وهذا تذكير بأهم مفاصل ذلك المنزع الانتقائي. كان أوغسطين من أهل الخطابة؛ فطوّع معرفته أولاً لتأويل نصوص خاصة (هي الكتاب المقدس): فدخلت الخطابة بذلك في صلب التأويليات؛ ثم أُلحقت بها نظرية الدليل المنطقية ـ مع ما رافق ذلك، كما لا يخفى، من انتقال من البنية إلى الجوهر، إذ تبين أن "الرمز" و"الدليل" الأرسطيين قد صارا دلائل قصدية وطبيعية. وسوف تتحد تلك المجموعتان في **العقيدة المسيحية**، فينشأ عنهما نظرية عامة في الدلائل، أي دلائليات، اتخذت فيها موقعَها "الدلائلُ" المأخوذة عن التراث الخطابي ـ وقد استحال في غضون ذلك تأويليات ـ وهي "الدلائل المنقولة". وفي الاصطلاح الحديث تقوم المقابلة بين الدلائل (بالمعنى الضيق) والرموز قيامها بين الوضعي والمنقول، أو قل، وهو أجود، بين المباشر وغير المباشر.

وتلك القدرة العجيبة على التوليف (ولا ينقص منها شيئاً تقدمُ آخرين على أوغسطين في سبيل الانتقاء) هي التي توافق منزلة أوغسطين التاريخية، إذ كان النقطة التي انتقل منها التراث القديم إلى العصور الوسطى. وتتجلى تلك القدرة في مجالات أخر كثيرة، تلامس أحياناً مجالنا، منها على الخصوص بضعة مقاطع من رسالته في **الجدل**، إذ وُصفت فيه (في الجزء الاشتقاقي منه) التغييرات التي يحدثها التاريخ في المعنى على أنها مجازات خطابية، بحيث لا يكون التاريخ عندئذ سوى امتداد للنماطة في الزمان. وأبلغ من ذلك

أن هذه هي المرة الأولى التي سيُستعمل فيها التصنيف الأرسطي للتداعيات (بالمشابهة، وبالمصاقبة، وبالتضاد)، الذي ورد في الفصل الثاني من رسالته **في الذاكرة**، لوصف تنوع تلك العلاقات في المعنى، آنية كانت أم تطورية.

وفي هذا الموضع نفسه يصبح من الضروري ترك أوغسطين لمصيره والتساؤل عن الثمن الذي أدته المعرفة في سبيل ولادة الدلائليات. وبما أن اللغة موجودة فالسؤال الأول الذي تسأله كل دلائليات (من باب التجربة، إن لم يكن من باب الوجود) قد صار هو: ما منزلة الدلائل اللسانية من الدلائل كلها؟ فإن كان السؤال منطلقاً على اللغة الكلامية وحدها فما زال صاحبه في صلب علم (أو فلسفة) في اللغة؛ وتفجير الإطار اللساني وحده كفيل بإقامة دلائليات. وذاك ما دشنه أوغسطين: فما كان يقال في الألفاظ، مما هو داخل في خطابة أو في دلاليات، قد نقله أوغسطين إلى مرتبة الدلائل، ولا تتنزل الألفاظ فيها سوى منزلة من بين منازل أخرى؛ لكن أيها هي تلك المنزلة؟

من الممكن السؤال، في سبيل الجواب عن ذلك السؤال، عن الثمن المؤدى عن نشأة الدلائليات، أليس باهظاً؟ لقد جعل أوغسطين الألفاظ، من حيث ورودها في الأقوال العامة، داخلة في فئتين اثنتين وحسب: فهي من قبيل المسموع من جهة، والقصدي من جهة أخرى؛ ويعطي تقاطع ذينك الصنفين الدلائل اللسانية. ولم يتنبه أوغسطين، في أثناء ذلك، إلى أنه لم يذكر أي وسيلة لتمييزها من غيرها من "الدلائل السمعية القصدية"، سوى اطراد استعمالها؛ ونصه في هذا الصدد يكشف عن ذلك: "أما التي من قبيل السمع فقد قدمنا أن أكثرها الأقوال؛ فالصور والناي والصنج الوتري تُسمعك

في الأغلب صوتاً ليس ممتعاً وحسب بل دالاً؛ غير أن تلك الدلائل كلها قليلة جداً إذا ما قيست بالألفاظ"[55] (Doctrine, II, III, 4). فهل الفرق بين الصور الذي ينذر بالحرب (وهو مثال لا غبار على القصدية فيه) وبين الألفاظ إنما هو في اطراد أكبر لهذه؟ ذاك وحده ما تصرح به دلائليات أوغسطين. ويتبين، من ضمن ما يتبين، أن التصور القبلي للصوت هو السبب في عدم التنبه إلى مسألة طبيعة اللغة: ذلك أن ضرورة ربط الألفاظ بـ"معنى" قد أخفَتْ خصوصيتها (ومن شأن تصور "بصري" صرف للغة بأنها هي الكتابة أن يُعاب عليه الأمر نفسه). فهاهنا انقلبت على أوغسطين موهبته التوليفية: فلعله ليس من باب المصادفة أن الرواقيين، وأرسطو كذلك، لم يريدوا إطلاق اسم واحد على الدليل "الطبيعي" (وهو عندهم الاستنباط) وعلى اللفظ. ولا يكون التوليف مثمراً إلا إذا لم تبطل الفروق.

والواقع ـ وقد أشرنا إليه أيضاً ـ أن أوغسطين وقف على بعض خصائص اللغة مما لا تمكّن من تفسيره سمتها القصدية السمعية، ولاسيما قدرتها الاصطلاحية. لكنه لم يسأل نفسه هذا السؤال: ما هي خاصة اللغة التي بها كانت لها تلك القدرة؟ وهذا سؤال غاية في الأهمية من شأن جواب واحد عنه أن يمكّن من البت في مسألة أخرى، ناتجة عن ذلك، هي مسألة "ثمن" إقامة الدلائليات،

(55) سقط هاهنا أيضاً سطر من كلام أوغسطين، استكملناه من ترجمة أخرى، أصبناها في موقع على الشبكة، فيه أن الترجمة أشرف عليها رو (M. Raulx)، وأن الكتاب المذكور هنا يقع في 4/ 187 من "أعمال أغسطين الكاملة". ونشير إلى أن "الصنج الوتري" ترجمة هارب (Harpe) في **كتاب الملاهي**، 23؛ وفيه أيضاً أنه الوَنّ؛ وفي **قاموس بيلو** (*Belot Classique*) أنه "عود ج أعواد وعيدان، [جُنْك ج جُنوك]"؛ وهو في **المنهل**: "قيثار".

وهي: هل من النافع أن يتحد تحت مفهوم واحد ـ هو الدليل ـ ما له وما ليس له تلك الخاصة الاصطلاحية الدلائلية[56] (والملاحظ أن هذا السؤال الجديد فيه دور، إذ يشتمل في صلبه على لفظ "دلائلي")؟ ولا يمكن قياس تلك المنفعة ما لم يُعرف ما تدور عليه المقابلة بين الدلائل اللسانية والدلائل غير اللسانية. فمن الجهل إذاً ـ ولا نقول الكبت ـ بالفرق بين الألفاظ وغيرها من الدلائل نشأت دلائليات أوغسطين، كما نشأت دلائليات سوسور، خمسة عشر قرناً بعد ذلك. وفي ذلك ما يشكك في وجود الدلائليات نفسه.

ومع ذلك لمح أوغسطين سبيلاً للخروج من ذلك المأزق (ولعله ظل غير واع بهذا السبيل ولا بذلك المأزق)، وهو توسيع الصنف الخطابي الذي يتقابل فيه الوضعي والمنقول ليشمل مجال الدلائل. ذلك أن هذا الصنف يتعالى على حد سواء على المقابلة الجوهرية بين اللساني وغير اللساني (لوقوعها في المجالين معاً) وعلى المقابلتين التداوليتين الحادثتين بين القصدي والطبيعي أو الاتفاقي والكلي؛ وهو ما يؤهله لإبراز ضربين كبيرين من التعيين، قد نميل اليوم إلى تسميتهما باسمين مختلفين، هما الدلالة والترميز. عندئذ نسأل عن الفرق الذي يقومان عليه، وهو الذي يفسر، من طريق غير مباشر، وجود قدرة اصطلاحية أو عدمها. معنى ذلك أن الدلائليات لا حق لها في الوجود إلا إذا كان الفعل نفسه المدشن لها متضمناً أصلاً للفرق بين الدلاليات والرمزيات. وذاك سبب استحساننا ـ على الرغم منه ـ لما دشنه عمل أوغسطين.

---

(56) في المتن: propriété métasémiotique، وقد ترجمنا الثاني كما ترجمنا métalinguistique بقولنا: "اصطلاحي".

بيبليوغرافيا مختصرة

تجد المراجع المكملة لهذا العرض في ما استعملته من تواريخ مختلف الفروع، ومنها:

R. H. Robins, *A Short History of Linguistics*, Londres, 1969, (trad. Franc., Paris, 1976); W. and M. Kneale, *Development of Logic*, Oxford, 1962; R. Blanché, *La logique et son histoire*, Paris, 1970; C. S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic, Gloucester*, 1924; G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963; G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, 1972; J. Cousin, *Etudes sur quintilien*, Paris, 1935; J. Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, 1958.

والنصوص مأخوذة عن نشرتي بوديه (Budé) أو غارنييه (Garnier)، وهما باللغتين، ما عدا كتابي أرسطو *Organon* و*Métaphysique*، فنصوصهما عن ترجمة تريكو (tricot).

والدراسة الأكثر تكاملاً لسميوطيقا أوغسطين دراسة:

B. Darrell Jackson, «The Theory of Signs in Saint Augustine's *De Doctrina christiana,» Revue des études augustiniennes,»* vol. 15 (1969), pp. 9-49; elle est reproduite dans R. A. Markus (ed.), *Augustine, Garden City*, N. Y., 1972, pp. 92-147;

وفيها مراجع الدراسات السابقة عليها، ويضاف إليها: J. Pépin, *Saint Augustin et la Dialectique*, Villanova, 1976.

ومن الممكن على العكس إغفال: R. Simone, «Sémiologie augustinienne,» *Semiotica, 6* (1972), pp. 1-31.

ولم أستطع الاطلاع على: C. P. Mayer, *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus, Würzburg*, 1969.

وذكرت نصوص أوغسطين في ترجماتها في الخزانة الأغسطسنية (bibliothèque augustinienne).

الفصل الثاني

أبّهة الخطابة وبؤسها

عاشت الخطابة أولى أزماتها الكبرى في نحو فجر عصرنا. وقد ورد خبرها في كتاب تاكيتوس[1] الشهير **حوار الخطباء**؛ وجاء تقرير انحطاطها في الجملة التي تتصدره: "ازدهرت الأعصر السوالف بما لا يحصى من الخطباء الأعلام، ذوي المواهب الشهيرة؛ أما عصرنا فمن عقمه وخلوه من ذلك المجد الخطابي كاد اسم الخطيب يطويه النسيان" (I).

ومخطئ من لم ير في تلك الألفاظ سوى عبارة أخرى عن القول السائر: "كان كل شيء قبلُ على ما يرام"؛ ذلك أن تحليل تاكيتوس ومعاينة تطور الخطابة على عهده يشهدان بواقع التغيير.

أَي شيء كانت الخطابة في "الأعصر السوالف"؟ تجيب عن ذلك عبارة معروفة غير أن معناها الأصلي لم يعد يدهشنا، هي أنها

---

(1) تاكيتوس (Tacite, Publius Cornelius Tacitus) مؤرخ لاتيني (55-120 بالتقريب). كان من رجال الدولة، خطيباً مؤرخاً ذائع الصيت. وكان همه نصرة الفضائل وفضح الرذائل. وعنوان الفصل معارضة لعنوان رواية بلزاك الشهيرة، *Splendeurs et misères des courtisanes*.

صناعة الإقناع، أو قول أرسطو في صدر كتابه في **الخطابة**[2]: "الخطابة ملكة الوقوف بالنظر العقلي، في كل حالة بعينها، على ما من شأنه الإقناع" (I, 2; 1355 b). فموضوع الخطابة البيان والفصاحة؛ والفصاحة تتعرف بأنها كلام فعال، يمكّن من التأثير في الغير. فالخطابة لا تنظر إلى اللغة من حيث هي شكل - لا تلقي بالاً إلى القول في ذاته - بل إلى اللغة من حيث هي فعل؛ فيصير الشكل اللساني هو العنصر الذي يقوم عليه فعل شامل هو فعل التواصل (والإقناع أخص أنواعه)؛ وعن وظائف الكلام، لا عن بنيته، تتساءل الخطابة. والعنصر الثابت هو الغاية المراد بلوغها، وهي الإقناع (أو، كما سوف يقال فيما بعد: الإفادة، والتأثير العاطفي، والإمتاع)؛ ولا تؤخذ الوسائل اللسانية في الاعتبار إلا من جهة إمكان استعمالها لبلوغ تلك الغاية.

إذاً تدرس الخطابة الوسائل الكفيلة ببلوغ الغاية المقصودة. فلا تعجبن إذا انكشف لك أن الاستعارات، وهي التي تتعين بها الخطابة في صلبها، عمدتها دائماً هذه العلاقة بين الوسائل والغاية، فترى الخطابة مشبّهةً بصناعة الطبيب تارةً والقائد العسكري طوراً؛ قال أرسطو:

فقد استبان أن الخطابة... نافعة، وأن وظيفتها الخاصة ليست الإقناع وإنما طلب وسائل الإقناع التي ينطوي عليها كل موضوع بعينه؛ وكذلك الشأن في غيرها من الصنائع؛ فالطب ليس له أن يرد الصحة إلى المريض بل أن يبلغ في سبيل الشفاء أبعد ما يستطيع؛

(2) في **الخطابة، الترجمة العربية القديمة**، 9: "فالريطورية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"؛ وقال ابن رشد، في **تلخيص الخطابة**، 15: "والخطابة هي قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأشياء المفردة".

ذلك أنه من الممكن أن يعالج كما ينبغي المرضى الذين يستحيل رجوع صحتهم إليهم (I, 1 ; 1355 b)[3].

وقال صاحب **الخطابة إلى هيرنيوس**[4] (*Rhétorique à Hérennius, Rhetorica ad Herennium*).

هذه الطريقة في عرض الوقائع كما تُعرض العساكر في ساحة الوغى قد ينتج عنها، بالكلام هنا وبالقتال هناك، تحقيق النصر بيسر (III, 10, 18).

ها أنت ترى أن الهاجس الذي يسكن الخطابة هاجس عملي، وتبعاً لذلك فاحش، إذ ينبغي، أياً كانت الأحوال والقضية المنافَح عنها، معرفة السبيل المؤدية إلى الهدف؛ وليست تلك المبادئ القليلة التي يعلَن عنها، وتساق برمتها في فاتحة الهيكل الخطابي أو في خاتمته، ومؤداها أن القضايا العادلة وحدها خليقة بالدفاع عنها، هي التي ستمنع الخطيب الفصيح من استغلال صناعته لأغراض لا يرى

---

(3) في **الخطابة، الترجمة القديمة**، 8: "فقد استبان إذاً أن الريطورية... جد نافعة، وأنه ليس عملها أن تقنع، لكن أن تعرّف المقنِعات في كل أمر من الأمور، كما يوجد في صناعات أخر: فإن الطب أيضاً ليس عمله أن يؤتي الشفاء لكن أن يبلغ من ذلك حيث يستطاع أن يبلغ؛ وقد يشترك الضعفاء أيضاً في الشفاء، ولكن الشفاء بالصواب الصناعة". وفي **تلخيص الخطابة**، 13: "فقد استبان من هذا أن هذه الصناعة... نافعة لهذا جداً. وليس عمل هذه الصناعة أن تقنع ولابد، أعني أنه ليس يتبع فعلَها الإقناعُ ضرورة كما يتبع فعلَ النجار وجودُ الكرسي ضرورةً إذا لم يكن هناك عائق من خارج، بل عملها هو أن تعرّف جميع المقنِعات في الشيء وتأتي بها في ذلك الشيء وإن لم يكن إقناع. والحال في هذا المعنى كالحال في صناعات كثيرة مثل صناعة الطب: فإنه ليس فعلها الإبراء ولابد، بل إنما فعلها أن تبلغ من ذلك غاية الشيء الممكن فعله في ذلك الشيء المقصود بالإبراء؛ ولذلك قد يشارك في أفعاله هذه الصنائع من ليس من أهلها، مثل أن يبرئ من ليس بطبيب ويقنع من ليس بخطيب؛ لكن الفعل الحقيقي إنما هو لصاحب الصناعة".

(4) كتاب لمؤلف مجهول من أهل القرن الأول قبل الميلاد، وهو أقدم كتاب لاتيني معروف في الخطابة.

عدالتها غيره. ولا تَستحسن الخطابة نوعاً من الكلام فتفضله على غيره، بل كله صالح ما دامت الغاية تتحقق به: من شأن كل كلام أن يكون فعالاً، إنما ينبغي استعماله لهدف يليق به ويناسبه. وأنت تذكر قوائم **المواضع الجدلية**[5] (*topiques*) التي تحسب حسبان المقامات الممكنة جميعها وتجد لكل شيء حلاً:

النسب: متى أريد المدح فليكن الكلام على الأسلاف؛ فإن كان من الأشراف قيل ساوى جِذمه أو فاقه؛ وإن كان من العامة قيل بسجاياه لا بأسلافه نال ما نال؛ ومتى أريد الذم وكان من الأشراف قيل سربل أسلافه بالعار؛ فإن كان من الأدنياء قيل ما زاد عارهم إلا شناراً (*Rhétorique à Herennius*, III, 7, 13).

تعلّم الخطابة استعمال الخطاب اللائق المناسب لكل مقام بعينه.

المفهوم الذي تقوم عليه الخطابة إذاً هو مفهوم اللائق، المناسب (prepon, decorum)[6]، كما بين ذلك يون (Albert Yon) ("من التساهل لغير علة جعلُهم الليقان فصلاً من فصول الخطابة، بيد أنه المبدأ الذي تنبني عليه صناعة الكلام برمتها"). فاللائق أساس الفعالية، وأساس البيان والفصاحة تبعاً لذلك.

---

(5) هي (كما قال ابن رشد في **الجدل**، 500) "المواضع التي منها تُستنبط المقاييس في إثبات الشيء أو إبطاله في جميع أصناف المطالب في هذه الصناعة"؛ وهو الجزء الثاني من **كتاب الجدل**.

(6) لفظا يوناني ولاتيني بمعنى واحد، هو الليقان والمناسبة والمشاكلة. وهو قاعدة في الخطابة اليونانية تقتضي أمرين اثنين: أن تكون الشخصيات ممثَّلة بما هو لائق بمقامها مشاكل لوضعيتها مناسب لطبعها (فلا يليق مثلا أن يكون كلام الملك ولباسه ككلام الريفي ولباسه، ولابد من أن يكون كل انفعال ممثلاً بما يليق بحالة الشخصية)، وهذا الشرط ناظر إلى المسمى الخارجي؛ وأن يكون ذلك التمثيل مناسباً مشاكلاً لعوائد المتفرجين غير قادح في حيائهم بل جارياً على آدابهم، وهذا شرط ناظر إلى الأخلاق الاجتماعية.

على الرجل الفصيح، قال شيشرون[7]، أن يتحلى على الخصوص بالبصيرة، إذ بها يوافق المقامات والأشخاص. ذلك أني أرى أنه لا ينبغي الكلام في أي مقام كان، ولا على الملأ أجمعين، ولا دحضاً لهم، ولا دفاعاً عنهم، ولا بأسلوب واحد معهم جميعاً. فالفصيح إذاً من اقتدر على أن يكون كلامه موافقاً لما هو لائق بكل مقام بعينه (*L'orateur*, XXXV-XXXVI, 123).

ينحل الكلام ويذوب في وظيفته؛ ووظيفته أن يكون لائقاً.

كذلك كانت الخطابة قبل أزمتها. فهل من الممكن الترقي من هذا المشهد إلى أصل الأزمة، إلى أسبابها؟ نعم، بمطاوعة تاكيتوس ومجاراته في تحليله، إذ وصل الخطابي وصلاً مباشراً بالسياسي والاجتماعي. فعنده أن الفصاحة كانت في إقبال طالما كانت نافعة حقاً، طالما كانت أداة فعالة؛ لكن ذلك يستحيل إلا في دولة يكون للكلام فيها سلطان، أي في دولة حرة ديمقراطية.

الفصاحة العظمى، كالشعلة، في حاجة إلى مادة تقوم بها، إلى حركة تبعث فيها الروح، إذ باحتراقها تأتلق (XXXVI).

ومأخذ تلك المادة، في الديمقراطية، هو مصير الأمة.

لا تغفلنّ عن شرف المتهمين ولا عن أهمية القضايا، ففيهما وحدهما ما يزيد الفصاحة نشاطاً وحماسةً. (. . .) قوة القريحة تعظم

---

(7) شيشرون (Cicéron, Marcus Tullius Cicero) سياسي خطيب لاتيني (43-106 قبل الميلاد). كان محامياً. وله مرافعات أبانت عن براعته في الخطابة؛ وله أيضاً كتاب فيها. وهو الذي جعل أساسها ثلاثة أمور: الإفادة (docere) والإمتاع (delectare) والتأثير (movere). أحبط محاولة انقلاب، إلا أنه اتُّهِم بالتزوير فنُفي عن بلده. فعاد بعد مدة إليه وإلى نشاطه، فتألب القوم عليه ونفوه ثانيةً وأمروا بقتله في منفاه.

بعظم المواضيع، ولا يمكن أن تكون الخطبة متألقةً نيرةً ما لم تكن القضية جديرة بإلهامها (XXXVII).

ذاك ما تضمنه الحرية في الكلام على كل شيء، دون التقيد باعتبارات الأحساب والأشخاص، مع التمتع بما سماه "الحق في التطاول على الأعيان ذوي النفوذ" (XL). وليس ذلك كله بممكن إلا في دولة يكون فيها تضييق المؤسسات ضعيفاً والسلطة قوية في يد جمعية قائمة على الشورى: وذاك أساس الديمقراطية. قال تاكيتوس يصف المرحلة السابقة:

عندما كانت الفوضى عامة ولم يتفرد بالرياسة واحد، كانت مهارة الخطيب على قدر ما كان له من تأثير في أمة لا قائد لها (XXXVI). (. . .) ومدينتنا أيضاً طالما تاهت على غير هدى. . .، أنتجت من غير شك خطابة أقوى وأشد، كما تحمل الأرض التي لم تطوّعها الزراعة حشيشاً كثيفاً (XL، والتنبيه بالعلامتين مني).

الديمقراطية هي الشرط الضروري لازدهار الفصاحة؛ والفصاحة في مقابل ذلك هي أعلى صفات الفرد المنتسب إلى الديمقراطية: لا مناص لإحداهما من الأخرى. الفصاحة "ضرورية" : تلك هي سمتها المهيمنة، وفي الوقت نفسه علة نجاحها.

انتهى القدماء إلى الاقتناع بأنه لولا الفصاحة ما استطاع أحد أن يرتقي إلى مكانة مرموقة متميزة أو أن يحافظ عليها (XXXVI). ما من أحد، في هذا العهد، كان صاحب نفوذ عظيم إلا وعنده شيء من الفصاحة (XXXVII).

كانت الفصاحة إذاً متألقة في أحوال يُستشف منها نوع التغيير الذي أفل به نجمها: وهو بالجملة انعدام الحرية، وحلول دولة قوية محل الديمقراطية، دولة لها قوانين ثابتة وزعامة متسلطة. وتلك

كانت حال روما خاصة ("كان بومبيوس[8] أول من حد من تلك الحرية، فكبح جماح الفصاحة") (XXXVIII)، وتلك أيضاً هي القاعدة العامة، وقد صاغها تاكيتوس بالنص الكامل: "لم نر فصاحة في أية أمة ألجمتها حكومة ذات قوانين" (XL). فإذا زالت الديمقراطية، وحل محلها حكومة قوية لا حاجة بها إلى المشاورات العمومية، فما جدوى الفصاحة؟

ما جدوى بسط الرأي في مجلس النواب و"الخاصةُ من المواطنين" تبادر إلى موافقته؟ ما جدوى استكثار الخطب على الملأ وليس صاحبَ الرأي في الشؤون العامة الأغرارُ ولا الغوغاء، بل "أحكم الناس وحده"؟ (XLI، والتنبيه مني).

هل ينبغي التحسر على واقع الحال هذا؟ كلا، على ما يراه ماترنوس[9]، وهو الشخصية التي وصفت تلك الحالة في الحوار، لأن في الحرية والديمقراطية خطراً على سلامة كل فرد وراحته: هل ينبغي التحسر لانعدام الدواء الناجع مع إمكان الانشراح لانعدام الأدواء؟

هب أنك وجدت دولة لا يزلّ فيها أحد، فلا حاجة بهؤلاء الفضلاء إلى خطيب، كما لا حاجة بالأصحاء إلى طبيب (XLI).

وقد كان الثمن المؤدى عن الفصاحة فيما مضى باهظاً جداً: هو انعدام أمان المواطن على نفسه، وذاك نتيجة مترتبة على المؤسسة الديمقراطية.

---

(8) بومبيوس (Pompée, Cneius Pompeius Magnus) قائد روماني (48-106 قبل الميلاد). كان أحد حكام روما الثلاثة، مع قيصر وكراسوس (Crassus).

(9) ماترنوس (Curiatus Maternus) من خطباء الرومان؛ كان من أنصار الأقدمين.

فصاحة الماضي، تلك الفصاحة العظيمة المجيدة، هي بنت الخلاعة التي جرى الجهّال على تسميتها حرية (...)؛ لا طاعة فيها ولا جِد، بل عناد وتهور وصلف، فلا تنشأ إلا في الدول التي لها دستور. (...) أما الجمهورية فلم تكن خطابة آل غراكوس[10] (Gracques, Gracchus) بذات قيمة تحتمل هي معها أيضاً قوانينهم، وقد أدى شيشرون عن شهرته الخطابية ثمناً غالياً بما آل إليه (XL).

والنتيجة أنْ:

ليس في استطاعة أحد أن ينعم بالصيت الذائع والأمن الشامل؛ لذلك ينبغي الإفادة من محاسن العصر، والكف عن انتقاد ما سواها (XLI).

دَع عنك حكم القيمة هذا، وانظر معي في ما بقي من تحليل الوقائع. لقد كان ازدهار الفصاحة موقوفاً على شكل من أشكال الدولة، هو الديمقراطية؛ حتى إذا زالت الديمقراطية انحطت الفصاحة لا محالة؛ بل قد تزول؟ وذاك أيضاً شأن الخطابة التي تُتعلم منها الفصاحة؛ اللهم إلا أن يتغير معنى الفصاحة ويتغير معها موضوع الخطابة. وبما أن الخطابة لم تمت، بل على العكس، في السنة الصفر[11] (an zéro)، فلعل ذاك ما حدث ـ وهو ما حدث حقاً.

كان في استطاعة الكلام أن يكون فعالاً في الديمقراطية؛ أما في

(10) أسرة من عوام روما، ازدهرت في القرن الثاني قبل الميلاد. كان مؤسسها لواء في الجيش؛ وكان ابنه بعده مصلحاً، نزع من الأُسر الكبرى بعض ما كان لها من المِلك العمومي ووزعه على المواطنين الفقراء؛ ولم يذكر له أحد معروفه ذاك، وقتل في ثورة أهاجها أعداؤه. فتولى أخ له مشروعه، وأمر بإعمار المناطق التي خربتها الحروب، وأمر ببيع القمح بثمن بخس، وكان يهم بجعل الإيطاليين جميعاً مواطنين رومانيين؛ إلا أن هذا المشروع الديمقراطي السياسي الاقتصادي أقلق بعضهم، فقُتل مع ثلاثة آلاف من أنصاره.

(11) في عرف المؤرخين والفلكيين هي العام الأول قبل الميلاد.

الملكية (ونقول هذا اختصاراً) فلم يعد ذلك في استطاعته (لأن السلطة للمؤسسات، لا لمجالس النواب)؛ وسوف يتغير مَثلها الأعلى بالضرورة: عندئذ سيكون أجود الكلام ما حُكم بأنه "حسن". ويضم "حوار الخطباء" نفسه، قبل الجدال حول أسباب انحطاط الخطابة، حواراً آخر، يقارن فيه آفر وميسالا[12] محاسن الخطابتين القديمة والجديدة. كان آفر مناصراً للخطابة الجديدة؛ فكان يجد لها من المحاسن ما لم يتفطن إليه أحد أيامَ كانت الفصاحة أداة: كان من عشاق الخطب الحديثة "المتلألئة" "الناصعة" "الحسان" ولا عبرة عنده بفعاليتها. كان يرى أن الخطب القديمة "كالبنيان الخشن، جداره متين لا ينهد، إلا أنه لا صقل فيه ولا رونق. وعندي أنا أن الخطيب مَثَلُه كمثل رب الأسرة الموسر الذي يطلب الأناقة، فعليه أن يستكن تحت سقف يقيه المطر والريح ويسحر البصر والأعين؛ وأن يكون له، إلى الأثاث الوافي بحاجاته المعتادة، متاع عليه من الذهب والأحجار الكريمة ما يرغّب في تقليبها والنظر إليها مراراً" (XXII؛ وينبغي الإشارة إلى الانتقال من الاستعارات القائمة على الأداة[13] إلى استعارات قوامها الزخرف). وشيشرون آخر الأقدمين وأول المحدثين؛ وانتسابه إلى هؤلاء ببضع صفات تسم خطبه. قال تاكيتوس: "نعم، كان أول من اعتنى بالأسلوب؛ وأول من جعل وكده في انتقاء الألفاظ، وفي صناعة نظمها" في (XXII). والنتيجة الضرورية لتلك العناية بالأسلوب أن الخطب صارت أحسن فأحسن، مع أنها لم تكن أجود قياماً بوظيفتها

---

(12) آفر (Marcus Aper) وميسالا (Valerius Messala) من خطباء الرومان على ذلك العهد، ذاك من أنصار المحدثين وهذا من أنصار الأقدمين.

(13) لك أن تقول فيه: "الاستعارات الأَدَويّة"، نسبة إلى "الأداة"، مثل "حياة" و"حيوي"، و"حصاة" و"حصوي" ونظائرها.

(القديمة)، وهي الإقناع، والفعل؛ وذاك ما رد به على آفر مخاطبُه: "هذا الذي بلغناه من فائق العناية بالدقائق في الشكل تفيدنا الخبرة أنه لا محالة منقلب علينا..." (XXXIX).

تتميز الفصاحة الجديدة من القديمة بأن مثلها الأعلى الصفةُ الملازمة للخطبة، لا قابليتها للاستعمال لغرض خارجي. والحق أن الخطابة القديمة تضمنت بضعة مفاهيم كان من شأنها، أصلاً، أن تصبح سنداً لتصور للخطابة كهذا، إلا أنها، إبان الأزمة المذكورة، انضبط معناها أو تعاظم دورها؛ وذاك شأن لفظ ornatio (جهّز)، ornare (زخرف): فقد أصبح - وستراه - قلب البنيان الخطابي الجديد؛ قال يون (A. Yon): "أول ما يعنيه ornare (جهّز) هو التموين والتجهيز؛ غير أن معنى الزخرفة ليس ببعيد؛ وبهذا المعنى صح أن يكون ornatio (زخرف) خاصة الفصاحة". وتجد أمثلة لمعنيي ذاك اللفظ عند شيشرون، وهو أشهر أعلام ذاك التحول؛ غير أن ذينك المعنيين يوافقان في آن ذينك التصورين للخطابة، القديم والجديد، القائم على الأداة والقائم على الزخرف.

وأدعى من ذلك إلى التنويه به حالة لفظ figure "الصورة"[14] (skhéma, conformatio, forma, figura): فليس معناه هو الذي تغير بين عهد ثاوفرسطس أو ديمتريوس[15] وعهد كنتليانس، بل في كل مرة تتعرّف الصورة (figure) بمرادفها، وهو forme (الشكل)، أو بالقياس إلى حركات الجسم وهيئاته: فكما أن للجسم بالضرورة هيئات، أي أنه يكون دائماً على هيئة بعينها، فكذلك الخطبة لها

(14) هذه الألفاظ الأربعة بمعنى، أولها يوناني وسائرها لاتيني.

(15) ديمتريوس (Démétrios de Phalère) رجل دولة خطيب يوناني (283-350 قبل الميلاد). حكم أثينا مدة؛ قيل: هو الذي أوحى إلى بطليموس ببناء مكتبة الإسكندرية.

دائماً هيئة بعينها، أي حال تكون عليها. قال شيشرون: "هذه الصور التي كان الإغريق يسمونها skhémata، كأنما هي هيئات للخطبة..." (*L'orateur*, XXV, 83). ومن أهم ما يستتبعه ذلك التعريف متى حُمل على معناه الحرفي أن الخطاب كيفما كان صوَرٌ خطابية؛ وذاك ما لم يفت كنتليانس: فقد كرر تعريف الصورة البيانية - "الشكل (forme) الذي يُصاغ فيه المعنى، أياً ما يكن، كالأجسام لها هيئة مختلفة باختلاف الطريقة المتبعة في تشكيلها" (IX, 1, 10)؛ "ينطلق فيها اللفظ على هيئات وعلى ما يشبه الحركات" (IX, 1, 12) - ثم خلص إلى أن "الكلام كذلك معناه التصريح بأن لكل لغة صورتها البيانية." (...) فبالنظر إلى المعنى الأول، وهو أعمّها، ما من شيء إلا وهو صوَر بيانية[16] (IX, 1, 12).

إذاً تتعرّف الصورة الخطابية (figure) دائماً بأنها خطاب يدرَك شكله (forme) نفسه. لكن الصورة البيانية لم تكن بالأمس إلا طريقة من بين طرائق لا حصر لها في تحليل الخطاب؛ أما اليوم فقد صار ذلك المفهوم الذاتي الغاية أليق وأنسب - لأن الخطابات كلها أصبحت تقدَّر "في ذواتها". سيتعاظم دور الصور البيانية إذاً في مؤلفات الخطابة على ذلك العهد - وأنت تعلم أنه سيأتي يوم لن تكون فيه الخطابة سوى تعداد للصور الخطابية.

وأهم من ذلك تغير آخر، من الخطابة القديمة إلى الجديدة، قبل

---

(16) لا يخفى عليك أن لفظ "الصورة" ناظر إلى معنى المجاز، وهو من معاني لفظي figure وfiguré في الفرنسية؛ وقلنا "الخطابية" و"البيانية" و"البلاغية" أيضاً تمييزاً له من "الصورة" بمعنى "الشكل" وتقريراً لمعنى المجاز؛ وإن شئت فقل: "الخطاب كيفما كان مجاز"، و"ما من شيء إلا وهو مجاز". انظر ما قلناه قبل على trope وfigure وقلنا هاهنا "الخطاب" لا "الخطبة" ليقيننا أن المؤلف يقصد "الخطاب" بإطلاق، لا جنس "الخطبة" وحده؛ واعتبر ذلك بما سيأتي.

شيشرون وبعده، طرأ على تنظيم الحقل نفسه. لا يخفى أن البنيان الخطابي ينقسم إلى خمسة أقسام، قسمان منها متعلقان بفعل القول، والثلاثة الأخر بالقول، وهي: inventio (الابتكار)، وdispositio (النظم)، وelocutio (الإنشاء)(17). وكان المسلَّم به أن تلك الأقسام الخمسة في التصور الأدَوي القديم على قدم المساواة (مع أن المؤلفين يفضلون بعضها على بعض تفضيلاً واضحاً أحياناً): كانت تطابق الأوجه الخمسة في الفعل اللساني، وهي، "كلها"، مسخَّرة لغاية خارجة عنها، هي إقناع السامع. أما الآن وقد زالت تلك الغاية الخارجية فالفصاحة ـ أي الصور البيانية، الزخرف ـ هي التي تعاظمت منزلتها، إذ بها تتحقق الغاية الجديدة أمثل تحقيق، وهي الكلام الصناعي (أو الكتابة الصناعية)، هي إبداع الخطب الحسان. وإليك ما قرره شيشرون في أمر ذلك الانقلاب (ودعمه بحجة اشتقاقية):

(17) في **الخطابة الترجمة العربية القديمة** (181): "أقسام فن الخطابة: إن اللاتي ينبغي أن يكون القول فيهن على مجرى الصناعة فثلاث: إحداهن الإخبار من أي الأشياء تكون التصديقات؛ والثانية ذكر اللاتي تستعمل في الألفاظ؛ والثالثة أن كيف ينبغي أن ننظم أو ننسق أجزاء القول". وقال ابن رشد في **تلخيص الخطابة** (ص 248): "إن الأشياء التي ينبغي لصاحب المنطق أن يتكلم فيها في هذه الصناعة إذا كان مزمعاً أن يكون كلامه فيها على المجرى الصناعي ثلاثة أمور: أحدها الإخبار عن جميع المعاني والأشياء التي يقع بها الإقناع، والثاني الإخبار عن الألفاظ التي يعبر بها عن تلك المعاني وما يستعمل معها مما يجري في مجراها، والثالث كم أجزاء القول الخطبي وكيف ينبغي أن يكون ترتيبها ومن ماذا يأتلف كل جزء منها من الألفاظ والمعاني". وقال جينيت (Genette) في مقدمته لكتاب (Fontanier, *Les figures du discours*, p. 7): "أقسام صناعة الخطابة ثلاثة: الأول الابتكار، وهو المواضيع والقضايا والحجج والأقوال السائرة وأساليب الإقناع والتفخيم؛ والثاني النظم، وهو التأليف العام لأجزاء الخطاب الكبرى (وهي الاستهلال والحكي والمجادلة والخاتمة)؛ والثالث الإنشاء، وهو صناعة الأسلوب، وتقوم على اختيار الألفاظ وتركيبها في الجملة وتوخي السجع وما إليه والاستعارات وغيرها". وأضاف جينيت: "الابتكار والنظم هما مضمون الخطبة وبنيتها التركيبية". وانظر أيضاً: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp. 99-105.

علينا أن نصوغ نموذج الخطيب الكامل والفصاحة الأسمى. فبهذا الأمر وحده، أعني الأسلوب، يكون المجلّي، كما يشير إلى ذلك الاسمُ نفسه، وما سوى ذلك لا عبرة به؛ ذلك أنهم لم يسموا inventeur "مبتكراً" (من inventio "الابتكار")، ولا compositeur "ناظماً" (من compositio "النظم")، ولا acteur "فاعلاً" (من actio "الفعل") مَن اجتمع فيه ذلك كله، بل سموه باليوناني rhéteur ("خطيبا") وباللاتيني eloquent ("فصيحاً")، من elocution ("الفصاحة"). نعم، فهذه الأمور التي تجتمع في الخطيب من شأن أي واحد أن يدعي أن فيه بعضاً منها؛ أما ملكة الكلام العليا، أعني الفصاحة، فلم يؤتَها غيره .(XIX, 61)

الابتكار، أي طلب المعاني، سوف يقصى شيئاً فشيئاً من الخطابة، فتنحصر عندئذ في الفصاحة؛ وهذا نصر ملتبس للفصاحة: فلها كانت المعركة داخل الخطابة لكن عليها كانت الحرب؛ فأصبح ذلك الفرع العلمي برمته، من جراء ذاك النصر نفسه، مستصغَراً عند كثير. وبذلك حل محل الزوجين الوسائل والغاية الزوجان الشكل والمضمون. والخطابة شغلها الشكل؛ أما "المعاني"، وكانت بالأمس وسيلة تشبه "الألفاظ"، فهي التي اضطلعت الآن بوظيفة "الغاية"، وهي وظيفة خارجية مهيمنة.

وهذا الخطاب الذي نقدّره في ذاته، لمميزاته الداخلية، لشكله وحسنه، كان موجوداً قبلُ عند الرومان؛ إلا أنه لم يكن إلى ذلك الحين هو ما يطلقون عليه اسم الفصاحة، بل هو ما قد نسميه اليوم "الأدب". وقد كان آفر، في حوار تاكيتوس، واعياً بتلك النقلة: "أما الآن فقد صار من شرط الخطبة أن تشتمل على محسّنات الشعر، لا مكدرّةً بصدأ أكيوس أو باكوفيوس، بل مستعارةً من هيكل

هوراسيوس وفرجيليوس ولوكانوس"[18](XX). نعم، كذلك كانوا يعرّفون الشعر بالقياس إلى فصاحة الخطابة: كان يهيمن على هذه هم الفعالية المتعدية، وكان ذاك يحظى بالإعجاب لذاته، للعناية التي أُولِيَتْها ألفاظُ الخطبة نفسُها. فعندما أراد شيشرون تمييز الخطباء من الشعراء ذكر أن الشعراء "يتعلقون بالألفاظ أكثر من تعلقهم بالمعاني" .(*L'orateur,* XX, 68)

ولا فرق البتة بين الفصاحة الجديدة والأدب، لأن موضوع الخطابة الجديد يطابق الأدب. ولئن كان الكلام الفصيح يتعرف في ما مضى بفعاليته فالكلام الباطل، الذي لا جدوى منه، هو الذي أصبحوا اليوم، على العكس، يتسابقون إلى الإشادة به. رجع مرة أخيرة إلى حوار تاكيتوس. تتصدره مناقشة لم تُذكر بعدُ بين آفر وماترنوس في قيمة الفصاحة والشعر. وللخطيبين رأيان متعارضان، إلا أنهما اتفقا في أمر واحد، هو أن الفصاحة نافعة وأن الشعر باطل لا منفعة له؛ ولم يختلفا إلا في تقديرهما لتلك المنفعة. أما الفصاحة فعند نصيرها أنها "تمكّن من إقامة الصداقات والمحافظة عليها أيضاً، ومن تولي الولايات" (V)؛ وعند خصيمها أنها تضطر الخطباء "إلى أن يُعترض سبيلهم كل يوم طلباً لقضاء حاجة وأن يغضب منهم من

---

(18) أكيوس (Lucius Accius)، أو أتيوس (Attius) مؤلف مآس لاتيني (86–170 قبل الميلاد). وباكوفيوس (Marcus Pacuvius) شاعر مسرحي لاتيني (132–220 قبل الميلاد)؛ لم يتخلف سوى قريب من 400 بيت من مآسيه الثلاثة عشر. وهوراسيوس (Horace, Quintus Horatius Flaccus) شاعر لاتيني معروف (8–65 قبل الميلاد)؛ له **أهاج ورسائل** في أخلاق عصره؛ وله كتاب في **فن الشعر**؛ كان شديد العناية بالشكل الأدبي، من أنصار البساطة الريفية. ولوكانوس (Lucain, Marcus Annaeus Lucanus) شاعر لاتيني (39-65)؛ صاحَب نيرون، فأمره بقتل نفسه، عن 26 سنة؛ لم يتخلف من آثاره سوى **الحرب الأهلية**، ملحمة تاريخية في عشرة أناشيد.

قضوا حاجته" (XIII). وعلى العكس الأدب: فعند هذا أن "الشعر والأبيات (...) لا ينال بها جاهاً وشرفاً متعاطيها ولا يكثر ماله! (...) ما الجدوى، يا ماترنوس، من الخطب الحسان التي يلقيها أغاممنون أو ياسون في مؤلفاتك؟[19] من يروح عنها إلى بيته نجياً أو لك يد عنده؟" (IX)؛ وعند ذاك (في XIII) "أن ربات الفنون النواعم، كما قال فرجيليوس، تبعدني من بلابلي وهمومي، ومن أن أفعل مكرها ما لا أريده، فتأخذني إلى خلواتها المقدسة، إلى ينابيعها، فلن أضطر بعدئذ أن أواجه أخطار الساحة ولا طيشها ولا انفعالات الشهرة".

يأخذ أحدهما على الشعر بطلانه، ويُسَرّ به الآخر. والشعراء لا اتصال لهم بالعالم؛ فهل ينبغي الانشراح لذلك أو التأسف عليه؟ قال آفر:

على الشعراء، إن أرادوا أن يعملوا حقاً وينتجوا، أن ينقبضوا عن أصدقائهم وعن ملذات روما، ويتركوا أشغالهم كلها ويختلوا في الأحراج والغابات، كما يقولون، يريدون الخلوة (IX).

لكن مصائب قوم عند قوم فوائد؛ قال ماترنوس:

أما تلك الأحراج وتلك الغابات وتلك الخلوة نفسها، مما عابه آفر، فأذوق فيها من الملذات ما أرى معه من أعظم مِنن الشعر أنك لا تتعاطاه وسط الضوضاء، ولا وعلى بابك طالب حاجة، ولا وأنت

(19) ياسون (Jason, Iasôn) ملك مشهور في أساطير الإغريق بأنه غُصب ملكه فاضطر إلى طلب السلخ الذهبي لاسترجاعه؛ فعاد به وبزوجة ساحرة قتلت الغاصب؛ ففرا من مملكته... وأغاممنون (Agamemnon) ملك من ملوك أساطير الإغريق أيضاً؛ هو الذي استصرخ قومه للثأر له من فاريس (Faris)، الأمير الطروادي الذي اختطف زوجة أخيه هيلان (Hélène) لا على الرغم منها في الظاهر. قتلته زوجته وعشيقها.

بين متهمين في أسمال يبكون؛ بل على الضد من ذلك تختلي النفس في تلك الأماكن الصافية البريئة فتستمتع بإقامة مقدسة (XII).

أياً ما كان موقفهما من الأدب فهما معاً متفقان على تعريف الشعر ببطلانه. ويرى كنتليانس رأيهما:

سحر الأدب أصفى إذا انفصل عن الفعل، أي عن العمل، وإذا استطاع التملي بتأمل نفسه (II, 18, 4). غاية الشعراء الوحيدة الإمتاع (VIII, 6, 17).

هذا الكلام الباطل، الفاقد الفعالية، هو الذي سيغدو إذاً موضوع الخطابة، وستغدو هذه هي نظرية اللغة، تلك اللغة التي تحظى بالإعجاب في ذاتها ولذاتها. وما من شك في أن أصواتاً تعالت منادية بالعودة إلى الفعالية؛ ومنها صوت القديس أوغسطين، إذ ود لو يكون لوعاظ النصارى فصاحة لا تقل فعاليتها عن فعالية خصومهم.

أيجترئ أحد فيزعم أن على الحق أن يواجه الكذب بحُماة عُزّل؟ كيف ذاك؟ أفي استطاعة هؤلاء الخطباء الساعين في الإقناع بالكذب أن يطوّعوا، منذ الاستهلال، سامعيهم فيرفقوا وينقادوا، ويعجز عن ذلك، على العكس، حماة الحق؟ (. . .) بما أن لصناعة الكلام، إذاً، أثرين اثنين، بما أن لها القدرة العظيمة على الإقناع بالشر أو بالخير، فلمَ لا يجعل الأخيار همتهم في اكتسابها، ليتجندوا في سبيل الحق، ما دام الأشرار يسخرونها في الجور والضلالة، نصرةً للقضايا الفاسدة الكاذبة؟ (*La doctrine chrétienne*, IV, II, 3).

لكنه غفل عما لم تكن تجهله شخصيات تاكيتوس، وهو أن الفصاحة في حاجة إلى الحرية، وأنها لا تزدهر متى أمْلت عليها غايتَها عقيدةٌ سياسية أو دينية، متى طُلب منها أن "تتجند في سبيل

الحق المزعوم". لا تزدهر الفصاحة إلا متى وجب الكشف عن الحق، لا تقريره وحسب.

إذاً تتسم المرحلة الكبرى الثانية في الخطابة، من كنتليانس إلى فونتانييه، بسمة هامة (والخطابة فرع علمي تتيسر فيه هذه الاختصارات، بل تكون مشروعة، لشدة بطء تطورها؛ ولو استطاع كنتليانس وفونتانييه أن يتواصلا، من وراء القرون الفاصلة بينهما، لفهم أحدهما عن الآخر)؛ وتلك السمة هي أنها أهملت وظيفة الخطابات؛ ومنذئذ أضحى النص الشعري المثال المفضل. ففي "الخطابة إلى هيرنيوس"، ولعل فيه سذاجة، كانت صفة كل صورة بيانية متبوعة بصفة ما تحدثه من آثار؛ وفي كتب الخطابة التي تلته فُصلت الوظيفة عن الصور البيانية، ثم صارت واحدة للصور البيانية كلها وأُقصيت إلى الفصل الأخير؛ ثم أهملت. وهذا فونتانييه عندما تساءل عن آثار الصور البيانية والمجازات لم يكن يخطر في باله الفعل الذي تفعله في الغير، وإنما العلاقة القائمة بين العبارة والمعنى، بين الشكل والمضمون: وتلك وظيفة داخلية في اللغة.

فإن سألنا سائل: هل من منفعة في دراسة الصور البيانية ومعرفتها؟ قلنا: نعم، هي نافعة جداً، بل لازمة أيضاً، لمن شاء أن يحيط علماً بعبقرية اللغة، ويسبر أغوار أسرار الأسلوب، ويصبح قادراً في كل شيء على إدراك العلاقة القائمة حقاً بين العبارة والمعنى أو الفكرة (*Les figures du discours*, p. 67؛ انظر ص 167).

فلم يبق من وظائف الصور البيانية الثلاث: الإفادة والتأثير العاطفي والإمتاع، سوى الأخرى، مع توهمها وظيفتين اثنتين:

ينبغي أن تكون الآثار العامة [للصور البيانية] **1.** زخرفة اللغة، و**2.** الإمتاع بتلك الزينة (المصدر نفسه، ص 464).

يبدو إذاً أن أزمة الخطابة الكبرى الأولى قد انفرجت في انسجام: ذلك أنه لما بات من غير الممكن استعمال الكلام بحرية اختلَوا، كما فعل ماترنوس، في "الأماكن الصافية البريئة"؛ لما بطلت معرفة أسرار فعالية الخطب (وهذه، على كل حال، لم تعد تجدي نفعاً) جعلوا من الخطابة معرفة للغة لأجل اللغة، أعني اللغة التي تعرض نفسها فرجة، ويُستمتع بها لذاتها، بغض النظر عما كانت تُكره عليه من السخرة المهينة؛ جعلوا من الخطابة عيداً، عيد اللغة.

هذا فأل يُستبشر به؛ إلا أن العيد لم يحلّ، بل لم تنجب خطيباً "سعيداً" تلك الفترة من تاريخ الخطابة، من كنتليانس إلى فونتانييه، وهي أطولهن، إذ امتدت قريباً من ألف وثمانمائة عام، وكانت، جملةً لا تفصيلاً، مرحلة انحطاط بطيء وتلف واختناق وفساد طوية. لقد رحّبت الخطابة بموضوعها الجديد ـ وهو الشعر، أي اللغة من حيث هي ـ لكن على مضض. فلنحاول، قبل السعي في فهم تلك النية الفاسدة، جمع بعض ما يشهد عليها.

أول الشواهد على ذلك في تفصيل واقع الخطبة. فهذا كنتليانس أقام مجموع أصناف الخطبة على المقابلة بين الشيء (Res) واللفظ (Verba)، بين المعاني (أو الأشياء) والألفاظ؛ وتلك مقابلة عامية، إلا أن خصوصيتها أن الحدين ليس لهما فيها قيمة سواء. ولنتفحص الأمور عن كثب. لقد سلّم أولاً تسليماً صريحاً بهذه المقابلة: "تأتلف كل خطبة مما هو مدلول ومما هو دال، أي من معان وألفاظ" (III, 5, 1). وخرج من ذلك بتفريعات، أولها قسمة الخطبة إلى أجزائها: "أما المعاني فعائدة إلى الابتكار، وأما الألفاظ فإلى الإنشاء، وهما معاً إلى النظم" (VIII, AP, 6). وتلك الأجزاء متصلة بوظائف الخطب: فالإفادة والتأثير متعلقان تعلقاً شديداً بالابتكار والنظم، ولا يتعلق الإمتاع إلا بالإنشاء. "تتضمن "الإفادة" العرض

والاحتجاج؛ و"التأثير" الانفعالات، وعليها أن تهيمن على القضية برمتها، ولاسيما في الفاتحة والخاتمة؛ و"الإمتاع" وإن كان متصلاً بالمعاني والألفاظ فله مع ذلك مجاله الخاص، وهو الإنشاء" (VIII, AP, 7). (ولعله لم يفتك أن وظائف الخطبة تلك، مع أنها في الظاهر لا تعلق لها إلا بالمخاطب، تذكّر بالوظائف الأساس في نموذج بولر وجاكوبسون[20]: "الإفادة"، وهي ناظرة إلى المسمى، و"التأثير" إلى المتلقي، و"الإمتاع" إلى القول نفسه. ولا يخلو من دلالة غيابُ الوظيفة التعبيرية الناظرة إلى المتكلم: ذلك أن الخطاب لم يشرع في **التعبير** (*exprimer*)[21] عن الذات ـ أعني بصفة مطردة ـ إلا منذ عصر الرومنسية). وختم بأن تلك المقابلة نفسها توافقها نظرية الأساليب الثلاثة الشهيرة: الأسلوب السهل للإفادة، والمتوسط للإمتاع، والرفيع للتأثير (XII, 10, 58-59).

تقوم تلك القسمة الثلاثية، كما ترى، على مقابلة (بين الألفاظ والمعاني) وحد تلفيقي (هو النظم)، أو على المقابلة نفسها مع مقابلة ثانية بين المعاني والمشاعر (وعليها تقوم القسمة الفرعية إلى إمتاع وتأثير، وما يترتب عليها). لكن كنتليانس لم يقتصر على ذلك التوزيع البسيط، بل فضّل حد Res (الشيء) تفضيلاً ضمنياً وصريحاً؛ وبذلك صار Verba (اللفظ) مع كل ما يتعلق به خاضعاً لتحليل جديد،

---

(20) بولر (Karl Bühler) من علماء النفس الألمان المنظرين في اللغة (1879-1963). اجتهد في إقامة علم اللغة على أسس تجريبية، وأضاف إلى وظيفتي اللغة التأثيرية والتمثيلية وظيفة تعبيرية هي الدلالة على الأحوال الباطنية النفسية والأخلاقية؛ وعنده أن الوظيفة التمثيلية خاصة الإنسان. وجاكوبسون (Roman Jakobson) مفكر روسي (1896-1982). عني بالنظر في الطريقة التي تيسر بها بنية اللغة نفسها التواصل؛ وهو صاحب النموذج اللساني المشتمل على الوظائف الست. انظر **مبادئ الأسلوبيات العامة**، 54.

(21) وضع لفظ exprimer في المتن بخط مائل تنبيهاً إلى أصله، وهو الإظهار والإبراز: فكأنك تعصر (primere) الذات إظهاراً (ex) لكوامنها.

ينتظم مرةً أخرى حوالي محور "الشيء واللفظ". وقد رأيت أن الإنشاء، لتعلقه بالألفاظ، كان مجال صفات الأسلوب. وقائمة هذه تختلف باختلاف تعدادها، إلا أن عرضها المطرد في الكتاب VIII قد حصرها في صفتين كبريين، هما أن الخطب ينبغي أن تكون واضحة (Perspicua) ومزخرفة موشاة (Ornata)؛ وتكون الألفاظ واضحةً عندما تبين لنا الأشياء، وحساناً عندما تعجبنا من حيث هي: فمنزلة الوضوح من الحسن كمنزلة الأشياء من الألفاظ. وتحكم هذه المقابلة أيضاً عدداً غيرها؛ من ذلك المقابلة بين المعنى الوضعي والمعنى المنقول (والاستعارة منه): "أصاب وما أخطأ من لقّن أن الوضوح يطلب ألفاظاً محمولة على معناها الوضعي خاصة، والحسنَ على معنى منقول (translatis)" (VIII, 3, 15). ومن هنا يكون الانتقال إلى المقابلة بين الأساليب التاريخية وبين الألسن أحياناً؛ ومثاله محتوى المقابلة بين الأتيكية[22] (attique, attik) والأسيوية:

عندما انتشر استعمال اللسان الإغريقي شيئاً فشيئاً في أقرب حواضر آسيا إليه رغب بعض أهاليها أن يُسلكوا في زمرة الخطباء المُجيدين، مع أنهم لم يتقنوا ذاك اللسان؛ فطفقوا يستعملون الردف محل اللفظ العادي المألوف، واستمرّوا على عادتهم تلك (XII, 10, 16).

ومثاله كذلك المقابلة بين الإغريقية واللاتينية:

يتجلى ضعف لساننا خاصة في أننا نعدم ألفاظاً وضعية لعدد من الأشياء، فنضطر إلى التوريب أو الردف (XII, 10, 34).

---

(22) نسبة إلى "أتيكا"، وهي شبه جزيرة في الجنوب الشرقي من اليونان؛ عمّرها الأيونيون (ioniens, iônes)، اليونانيون، وهم الإغريق البائدة (إذا صح القول)، جيل هندي أوربي، في فجر الألف الثاني قبل الميلاد؛ وتروي الأساطير أن أول ملوكهم هو الذي بنى أثينا.

ويتكرر الفعل نفسه مرة أخيرة في تحليل الحد الذي بات آنئذ قريباً من verba (اللفظ)، وهو المعنى المنقول؛ فتبين أن في قلبه مرة أخرى مقابلة الألفاظ والمعاني؛ ذلك أن من المجازات "ما يُستعمل للمعنى، وما يستعمل للحسن" (VIII, 6, 2): فهاهنا إذاً، في استعمال المجازات نفسها، ما يسخّر خاصة للكشف عن الفكر والأشياء، وما لا وجود له إلا ليُستمتع به في ذاته. ومن الممكن اختصار ذلك التدرج في الرسم البياني التالي:

الشيء$_1$ (res_1)	(الابتكار والنظم الإفادة والتأثير الأسلوب السهل والرفيع)				
		الشيء$_2$ (res_2)	(الوضوح المعنى الوضعي الأتيكية واللسان اليوناني)		
اللفظ$_1$ ($verba_1$)	(الإنشاء الإمتاع الأسلوب المتوسط)	الشيء$_3$ (res_3)	(مجازات المعنى) اللفظ$_3$ ($verba_3$) (مجازات الحسن)	اللفظ$_2$ ($verba_2$)	(الحسن المعنى المنقول الأسيوية واللسان اللاتيني)

في هذا التفصيل مفارقة، هي أن مجال الألفاظ لا يفتأ يضيق وينكمش[23]، إرضاء لرغبة كنتليانس، مع أن موضوع الخطابة

(23) في المتن هنا تشبيه يصعب نقله على حاله، وهو قوله: Comme une peau de chagrin. والعبارة تضمين لعنوان إحدى روايات بلزاك هو *Peau de chagrin*، ومعناها الحرفي: جلد الضأن أو الماعز أو الحمار، وهي في الرواية طلسم يقتنيه بطلها، ينكمش فيقصر معه عمره، لأنه بعد يأسه من تحقيق حلمه في الشهرة الأدبية خُيّر بين الشقاوة مع طول العمر والنعيم مع قصره. وتفيد العبارة اليوم ذهاب ما يملكه الإنسان وزواله شيئاً فشيئاً. ولم نشأ أن نقول فيه مثلا: "انكمش حتى أمسى أضيق من النُخروب" (أو نظائره مما ورد في كتب الأمثال)، فقد لا يوحي بما يوحي به الأصل.

الخاص عنده هو نفسه أقرب إلى "الألفاظ" (verba) منه إلى "الأشياء" (res). فهذه الخطابة التي كان ينبغي أن تكون اشتغالاً موفقاً على الألفاظ ما فتئت تنكمش، لأن واضع الخطابة يصرح بأنه لا يستحسن في الواقع إلا الخطبة التي تفيد معرفة، الخطبة التي لا تتحلى بزخرف باطل، الخطبة التي لا تأخذها العين وذاك منتهاها، الخطبة التي لا تنتسب إلى الخطابة. تلك شروط متناقضة؛ فترتب على ذلك حتماً أن صاحب الخطابة لم يترك مهنته إلى غيرها، بل اضطلع بها لكن مع سوء طوية منذئذ وإحساس بالذنب.

ولم يقتصر كنتليانس على ذلك الحكم الضمني، بل صاغه جهاراً؛ ذلك أنه صرح في ثقة وثبات أنه يفضل اليونانية على اللاتينية، والأتيكية على الأسيوية، وبالجملة المعنى على الحسن.

متى أَعجبت الألفاظُ في الخطبة فاعلم أن المعنى فيها ناقص (VIII, AP, 31). عندي أن أولى الصفات الوضوح، أي كون الألفاظ على حقيقتها (VIII, 22). ما من شك في... أن الكلام الأتيكي أكمل كلام (X, 10, 26)... إلخ.

ما كان في استطاعة كنتليانس دعوة الخطابة إلى عيد اللغة، لأنه لم يكن عيداً عنده بل هَتيكة. وستجد تقرير تلك الدعوى وتفاصيلها إذا عدت فحللت المجازات التي استعملها أصحاب كتب الخطابة لتسمية الخطابة، ولاسيما المجاز وقد قدمنا أنه في قلب الخطابة. ولعلك تذكر أن استعارات الخطابة القديمة (من عهد أرسطو إلى عهد شيشرون) كانت قائمة على العلاقة بين الوسائل والغاية؛ أما هاهنا فقد تغيرت الأحوال، وأضحت تحل محلها المقابلة بين الشكل والمضمون؛ أو قل: من هنا دخل الاستنقاص، من الزوجين الخارج والداخل. ذلك أن المعنى أو الأشياء هي الداخل، مغطى بغلاف خطابي وحسب. ولما كانت اللغة، كما قدمنا، تشبّه دوماً بجسم

الإنسان وحركاته وهيئاته، كانت المحسّنات الخطابية زخرف الجسم.

والأمثلة كثيرة تشهد على الشقين اللذين يتضمنهما ذلك التشبيه: أحدهما استعمال الاستعارات، وهو تغطية الجسم؛ والآخر فهمها، وهو كشفه. وقد كانت العلاقة بين الداخل والخارج مسلماً بها قبل ذاك عند شيشرون، إلا أنها كانت كالمزحزحة عن محلها درجة، لأن الجسم نفسه إنما هو غشاء خارجي لشيء آخر. "عثورك على ما تريد قوله وعقدك العزم على ما تريد قوله أمران مهمان وكالروح في الجسد" (*L'orateur,* XIV, 44). وهذا آفر وصف في حوار تاكيتوس الخطابة الجديدة وأمعن أيضاً في الجسد إلا أن إمعانه حسي: "الخطبة أشبه شيء بجسم الإنسان: لا حسن فيه إذا انتفخت أوداجه وظهرت عظامه، بل إذا جرى في أطرافه دم صاف سليم يستر العضلات، وتلونت الأعصاب نفسها بألوان تحجبها وحسن يجلوها" (XXI): فالمعاني كالعظام والأوداج، والألفاظ كاللحم والسوائل والبشرة.

فإذا خطوت خطوة أخرى انتقلت إلى ما يغطي الجسم، وهو الحلي أو الملابس؛ وذاك تشبيه كاد يصير قانوناً: فقد ذكر أرسطو الاستعارات وقال(24):

إذا علمت أن اللباس القرمزي يجمُل بالشاب اليافع فينبغي النظر في أي اللباس يليق بالشيخ العجوز، لأن اللباس الواحد لا يجمل به كلاهما (*Rhétorique,* III, 1405 a).

(24) في **الخطابة، الترجمة العربية القديمة**، ص 188: "فقد ينبغي أن ننظر في المُشاكل، وهو أن التنوق في اللباس يجمُل بالغلام، لا بالشيخ، فإنه ليس الذي يجمل بكليهما نحو واحد من البزة"؛ وفي **تلخيص الخطابة**، 265: "ومثال ذلك في المحسوسات أن الذي يشاكل الشيخ من اللباس غير الذي يشاكل الشاب".

وقال شيشرون:

وكما يقال عن بعض النسوان: هن عواطل، ويجمل ذلك بهن، فكذلك هذا الأسلوب الدقيق يحلو وإن عدم الزخرف: ففي الحالتين معاً تُصطنع أمور للتجمل، لكن من غير أن تأخذها العين. فيجب عندئذ ترك كل زخرف مبهرج، كالدر؛ بل آلة التجعيد أيضاً ينبغي اجتنابها. أما الخضاب الاصطناعي الأبيض والأحمر فيُنبذ ويهجر، حتى لا يبقى إلا التميز والوضوح (*L'orateur*, XXIII, 78-79).

واختارت إحدى شخصيات تاكيتوس من بين عدة أنواع من الملابس:

يحسُن بالأسلوب أن يلبس شَمْلة وإن غلظت على أن يلفت الأنظار إليه بلباس مبهرج أو بلباس الموسات (XXVI).

ما تحس به في هذه التشبيهات أنها مشحونة إدانةً أخلاقيةً: فالخطبة المزخرفة كالمرأة المتبذلة المبهرجة الأصباغ؛ فلذلك عظم تقدير الحسن الطبيعي، والجسم الصافي، وانعدام الخطابة تبعاً لذلك. وتجد عند كنت نفسه آثاراً من تلك التشبيهات (في "تعليقات على عاطفة[25] (sentiment) الجمال والجلال")؛ ذلك أن الإمتاع، هذا الذي قدمنا أنه الوظيفة الخطابية بلا منازع، إنما هو شغل نسوان (ويجمل بالرجال وظيفة التأثير...)؛ للنسوان الحسن، وللرجال الذكاء.

---

(25) وفي **المعجم الفلسفي**، 43-44: "وللعاطفة عند المحدثين عدة معان: 1) فمنهم من يطلقها على الانفعالات الناشئة عن أسباب معنوية لا عن أسباب عضوية؛ 2) ومنهم من يطلقها على اللذات والآلام وغريزة حفظ البقاء والمشاركة الوجدانية والحب والكبرياء والتواضع والغريزة الجنسية والمنازع الخلقية والاجتماعية والدينية والجمالية والعقلية؛ 3) ومنهم من يطلقها على الميول الغيرية دون الميول الأنانية والنفعية".

وقد بلغت تلك الإدانة الخلقية ما يشبه الذروة عند كنتليانس: فعنده أن الخطبة مذكَّر، ويخرج منه أن الخطبة المزخرفة مومسٌ ذكَر؛ فترى رذيلة الانعكاس مضمومة إلى الحب الجشع. ولا نكاد نصدق أن المراد في القدح التالي ليس مخنثاً منتوف الوجه:

ومنهم قوم يغويهم المظهر، ويرون أن للوجوه المنتوفة، المطلية، بشعرها المجعد تمسكه الدبابيس، وببريقها المزيف، سحراً يفوق ما تجود به الطبيعة، حتى ليبدو أن حسن الأجسام وفساد الأخلاق في انسجام (II, 5, 12).

وكرر أن الأجسام السليمة، الصافية الدماء، تتقوى بالتمرين، فتستمد الحسن والقوة من عين واحدة، لأن لها سحنة حسنة، وأنها دقيقة مفتولة العضلات؛ حتى إذا هممت بتخنيث هذه الأجسام نفسها بنتفها، وصبغها، قبحتها قبحاً دميماً بمساعيك في تزيينها. (. . .) فكذلك هذا الإنشاء الشفاف المزركش عند بعض الخطباء: يخنث المعاني نفسها التي كُسيتها الألفاظ المختارة لها (VIII, AP, 10-20).

وأيضاً:

أكرر وأعيد أن على هذا الحسن أن يكون ذكراً قوياً عفيفاً؛ ألا يطلب التكلف المخنث، ولا السحنة المصبوغة؛ أن يكون ضياؤه من دمه ومن قوته (VIII, 3, 6).

وعندما اتُّهم شيشرون بأنه أسيوي الأسلوب صار على الفور مشبوهاً في سلوكه الجنسي: ذلك أنهم عابوا عليه "أسلوباً أسيوياً. . . وانسجاماً متهلهلاً، لا يخلو من استطراد ويكاد يكون مخنثاً (وفي هذه بهتان وإهانة!)" "حوار الخطباء"، (XII, 10, 12). ويؤدي هذا القذف بانعدام شَعر الذكورة إلى المسخ:

لقد أوشكوا أن يعشقوا التشوه، والمسخ، في الأجسام وفي اللغة على السواء (II, 5, 11).

على الخطب أن يكون من أثرها "الإعجاب واللذة، لكن لا الإعجاب الذي تثيره المسوخ، ولا اللذة المرَضية (Voluptate) بل اللذة التي يكون سببَها الحسنُ والنبل" (VIII, AP, 33).

إذاً زخرف الخطابة يغير جنس الخطاب. ولست في حاجة إلى فطنة خارقة لتتبين أن كنتليانس ليس من أنصار انقلاب الأجناس. فلن تندهش إذا علمت أيضاً أن كنتليانس، وهو الذي استطاع أن ينقل إلى من بعده تعريف الصورة الخطابية بأنها هيئة لغوية، وهو تعريف يتضمن إشادة بشأن اللغة من حيث هي، لم يستقر على ذلك، واستبدل بذلك التعريف تعريفاً غيره، أضحى هو الناموس في التراث الخطابي الأوربي. وسوف يصرح بأن تعريف الصورة البيانية الأول فضفاض مبهم، وأنه ينبغي أن يُستبدل به غيرُه "وهو ما يسمى على الحقيقة (skhéma)" (الصورة الخطابية)، وهو: "تغيير مقصود في المعنى أو في الألفاظ، مغاير للطريقة العادية البسيطة" (IX, 1, 11)، أو هو أيضاً "تحويل طريقة التعبير البسيطة المشتركة إلى طريقة شعرية أو خطابية" (IX, 1, 13). وهاهنا يظهر تعريف الصورة الخطابية بأنها مغايرة[26] (ecart)، وسيهيمن على التراث الغربي كله، مع أن فيه ما يشبه الإدانة.

ولئن كانت الخطب من قبيل الحلي واللباس فتأويل النصوص التي تستعمل تلك الطرائق شبيه بما هدانا إلى ملاحظته بيبان (Jean Pépin)، وهو التجريد والتعرية، مع ما يمكن أن يقترن بذلك النشاط من متعة؛ ذلك أن التأويليات الكلاسيكية ومشاهد التعري في ساحة بيغال[27] (Pigalle) يستويان في أن مدة العملية، وصعوبتها أيضاً،

---

(26) (انظر ما قلناه فيها في **مبادئ الأسلوبيات العامة**، 25، في الحاشية).

(27) ساحة شهيرة بباريس، سميت باسم نحات فرنسي. ومشاهد التعري: strip-tease.

ترفع من قيمتها على أن يحصل اليقين بالانتهاء إلى الجسد نفسه. ونصوص القديس أوغسطين، المؤلف الذي استحالت عنده الخطابة تأويليات، شديدة الإيضاح للمقصود هاهنا. أمّا أنه كان واعياً بذلك المبدأ فالحجة عليه تصريحاته الإيمانية، كقوله: "لم يحجب [المسيح الحقائق] حيلولة دونها، بل ترغيباً فيها بذلك الحجاب نفسه" (*Sermons* 51, 4, 5)؛ وقوله أيضاً:

لا خلاف في أن النفس أرغب في تعلم الأمور كلها متى استُعملت التشبيهات، وأن الوقوف على الأمور ألذّ متى كان في طلبها بعض مشقة؛ ذلك أن من لم يقع من ساعته على مطلوبه عمل فيه الجوع؛ ومن كان مطلوبه تحت يده كثيراً ما يضنيه النفور (*Doctrine* II, VI, 8).

وفي نهاية ذاك العهد نفسه، في القرن الثامن عشر، تقع مرة أخرى على تلك التشبيهات، كما صاغها برايتينغر[28] السويسري:

الاستعارات وغيرها من الصور البيانية كالملح والأبازير: إن قتّرت اليد في ذرّها على الطعام ما كان له طعم؛ وإن كثّرت حيث لا ينبغي استُكره. فهذا الإسراف في غير محله، الزائد عن حده، من الأبازير في الأطعمة يشهد على سَعة صاحب البيت وجوده؛ إلا أنه في الوقت نفسه ينم عن فساد ذوقه (*Critische abhandlung*, p. 162).

لكن المعتاد أن الجوع المحكَم تعهُّدُه ليس هو المقصود، بل هو الطاقة الجنسية (libido)؛ وهذه بضعة تشبيهات من كثير من أمثالها، عند القديس أوغسطين كذلك:

---

(28) برايتينغر (Johann Jakob Breitinger) أديب لغوي سويسري (1701-1776). ترجم **العهد القديم** إلى اللغة اللاتينية سنة 1730 نقلاً عن النسخة السبعينية.

كلما بدت الأشياء محجوبة بعبارات استعارية كانت عند رفع حجابها عنها أفتن (*Doctrine*, IV, VII, 15). إذكاء نار العشق (. . .) هي الغاية من تلك الحقائق التي تُدس لنا في صور بيانية، لأن العشق ينقاد إليها ويشتد لهيبه أكثر من أن لو أتت عارية عاطلة عن كل صورة ذات دلالة (*Lettres*, 55, XI, 21). ولئلا تكون الحقائق الجلية مملولة حُجبت بحجاب، فظلت هي إياها، وأضحت أيضاً مطمع الشوق؛ بالشوق إليها يتجدد شبابها، وبشبابها يُستعذب (Suaviter) دخولها في العقل (*Lettres*, 137, V, 18). لئن كانت الحقائق مستورة تحت هذا النوع من اللباس الذي هو الصور البيانية فلشحذ الذهن الذي يتفحصها متورعاً ولئلا تستشنعها عيناه لِما يظهر من عريها. (. . .) إذا اختفت عن أنظارنا التهب شوقنا إليها (desiderantur ardentius)، وباشتياقنا إليها تعظم متعتنا (iuncundius) بكشف حجابها عنها (*Contre le mensonge* X, 24).

قد ننشرح لشهوانية القديس أوغسطين الخفية (بل أذهب إلى أننا نستلذها أكثر لكونها مسخرة أصلاً في سبيل تجاوز المعنى الأول، الحسي الشهواني، إلى معنى ثان روحاني)، إلا أن أوغسطين كغيره من أصحاب الخطابة أو المفسرين لا يرى أن لباس الجسد كالجسد: إنما هو غشاء براني ينبغي إزالته (وإن كان في تلك العملية ملذة). وذاك ما يشهد عليه أيضاً تشبيه الخطبة بالمومس، وهو هنا تشبيه مقلوب (وهو أن المرأة، مع كشف ما يحجبها عنها، تضحي عارية فلا يبقى لها سوى حرفة واحدة تمتهنها). كذلك حكى مكروبيوس خطوب نومنيوس[29]، الفيلسوف

(29) مكروبيوس (Macrobe, Ambrosius Macrobius Theodosius) نحوي لاتيني (من أهل القرن الخامس)؛ له شرح رياضي فلكي على كتاب شيشرون **رؤيا سكيبيون**، وآخر على شرح فرجيليوس. ونومنيوس (Numenius, Nouménios) فيلسوف يوناني (من =

الفيثاغوري المحدث (*Commentaire sur le songe de Scipion*, I, II,9).

رأى الفيلسوف نومنيوس رؤيا علم منها أنه اقترف ذنباً في حق الآلهة عندما أذاع شعائر إيلوسيس بتأويله إياها: فيظن أنه رأى ربات إيلوسيس أنفسهن، في زي المومسات، يعرضن أنفسهن على باب ماخور؛ فلما عجب مما رأى وسأل عن أسباب استذلال لا يليق البتة بألوهيتهن أجبنه غضابا بأنه هو الذي غصبهن على الخروج من هيكلهن ولباس تقواهن واستبغاهن لمن هبّ ودبّ.

تلك التشبيهات، وأحكام القيمة التي تتضمنها، تُنوقلت في المرحلة الثانية من تاريخ الخطابة، الممتدة من شيشرون إلى فونتانييه، فأضحت السمة المؤسسة لحضارة عمل فيها الدين المسيحي فجعلت الأولوية على الدوام للمعنى على الألفاظ، ليقينها أن "في الحرف الموت وفي الروح الحياة". وأتذكر هنا شهادة أخيرة، هي أفصح عن المقصود لشهرة صاحبها، تقع في كتاب لوك **رسالة في الإدراك الإنساني**(30)، وفيه إدانة للخطابة (وللفصاحة إذاً، وللكلام تبعاً لذلك) لأنها تقلب المعنى:

= أهل القرن الثاني)؛ لا يعرف عنه وعن مؤلفاته سوى ما نقله عنه غيره. وإيلوسيس (Eleusis) الآتي ذكرها مدينة يونانية، كانت تقام فيها أعياد دينية سرية، أصلها شعائر زراعية بدائية عتيقة.

(30) لوك (John Locke) فيلسوف إنجليزي (1632-1704). انتقد في كتابه المذكور مذهب ديكارت الفطري، ونظر في أصل المعرفة وحدودها. وفي مذهبه التجريبي أن "المعاني البسيطة" ينقلها إلى الإدراك الإحساسُ (وبه تُعرف الأشياء الخارجية) والفكر (وبه تدرك النفس أفعالها)، فتأتلف بالتجريد أو بالتداعي فيتكون منها "معان مركبة" (من كيفيات أو وجوه وجواهر وعلاقات) يقيم الإدراك بينها علاقات (هي الأحكام) **المعجم الفلسفي**، 1/ 244. وقد قدمنا أن "التجربي" منسوب إلى التجربة، والتجريبي إلى التجريب.

أعترف أن الخطب التي يكون غرضنا فيها الإمتاع والتسرية، لا الإفادة واستجادة الحكم، لا يسعنا أن نَعدّ فيها أخطاءً ضروبَ الزخرف تلك التي تستعار من الصور البيانية. أما إذا كان المراد تمثيل الأشياء كما هي فينبغي الاعتراف بأن كل ما سوى الترتيب والوضوح في صناعة الخطابة برمتها، مع تلك الأوجه المصطنعة المجازية التي تُحمل عليها الألفاظ، جرياً على قواعد اخترعتها الفصاحة، إنما تدس أفكاراً خاطئة في الذهن، ولا تهيج الانفعالات ولا تستهوي العقل، فهي حقاً غش وخداع. فلذلك عبثاً تسعى الصناعة الخطابية في الرضا عن تلك المحسنات المختلفة والإعجاب بها، إذ ما من شك في أنه ينبغي اجتنابها كلها في الخطب كلها التي يرام بها الإفادة، ولا يمكن أن تُعدّ إلا أخطاء فادحة إما في اللغة وإما في الشخص الذي يستعملها، حيثما كان الحق على المحك. (...) الأمر الوحيد الذي لا أستطيع إغفال الإشارة إليه هو قلة اكتراث الناس بالتمسك بالحق والسعي في إظهاره، إذ هذه الصنائع الخادعة هي المقدمة عندهم وعليها تغدق الصلات. نعم، واضح وضوح النهار أن الناس يحبون جداً أن يخدعوا وينخدعوا، لأن للخطابة، هذه الأداة المسخرة للضلالة والمكر، معلمين مرتبين، وأنها تُعلّم في أوساط العامة، ولها دوماً شأن عظيم عند الخاصة. (...) ذلك أن "الفصاحة"، كالجنس الناعم، ذات سحر لا يقوى معه أحد على القدح فيها فيُقبلَ منه؛ فلا جدوى في الكشف عن معايب صناعات مخيبة للرجاء، يلتذ الناس بالانخداع بها (III, X, 34).

يمكن الآن الرجوع إلى تحليل الأسباب وتكرير السؤال: لماذا؟ لماذا استحال قيام خطابة موفقة في تلك المرحلة كلها؟ لماذا استحال تقدير اللغة لذاتها؟ لماذا لم يكن العيد عيداً؟

كان من شأن الخطابة أن تكون موفقة لو اقترن زوال الحريات

السياسية، وحرية الكلام تبعاً لذلك، بزوال الأخلاق الاجتماعية؛ ولو حصل ذلك لحل الإعجاب المتوحد الأناني أصلاً بكل قول لساني لذاته. لكن العكس هو الصحيح: فما أبعد الإمبراطورية الرومانية والدول المسيحية التالية عن إقامة اللذة الفردية مثالاً، وإرضاء الذات قيمةً عليا وقد رأيت ذلك مع القديس أوغسطين: لقد قوي الاعتقاد بمعرفة الحقيقة "بإطلاق"؛ فلم يعد في الوسع السماح لكل واحد بتقدير حقيقته وعشق الأشياء (اللغوية هنا) لانسجامها وحسنها وحسب. فاللذة الشعرية إذاً، من حيث هي تقدير للغة الباطلة، لا محل لها في هذا النظام الاجتماعي.

فإذا كانت الخطابة الجديدة عاجزة عن إقامة مثل أعلى فلماذا دامت قريباً من ألفي عام؟ لأنه لا يمكن كذلك أن تُترك الخطابات بلا قانون ينظمها. فالمبدأ نفسه الذي زالت به الخطابة في شكلها القديم ـ وهو الفصاحة الفعالة ـ هو الذي يبقي الخطابة حية بوصفها متناً من القواعد؛ ونظام القيم اللازم لكل مجتمع قضى على حرية الكلام إلا أنه حافظ على القوانين. فالذي حكم على الفصاحة (وعلى الخطابة معها) بالانحطاط ساهم في الوقت نفسه في إبقائها حية. ومع هذا الشرط المضاعف المتناقض ـ ألا تعنى الخطابة إلا بحسن الخطب ولا تقيم له مع ذلك وزناً ـ لم يبق سوى موقف واحد: هو سوء الطوية (وددنا أن نقول: هو المرض العصبي). ستقوم الخطابة بعملها على مضض.

تجد ما يؤكد ذلك الواقع في تاريخ الخطابة التالي ـ ولن نطيل هاهنا فيه. ذلك أن تاريخها لم يقف عند فونتانييه؛ بل قل يقف عنده تاريخ الخطابة وحده ـ ويتصل تاريخ المجتمعات والحضارات. وقد وقع في نهاية القرن الثامن عشر تغير هو أصل أزمة الخطابة الثانية، وسيتضح أنها أشد من الأولى. وكما أن سبباً واحداً إبان الأزمة

الأولى هو الذي أماتها وأحياها فكذلك هاهنا حركة واحدة تبرئ ساحتها وتحررها ـ وفي الوقت نفسه تحكم عليها بالإعدام.

ذلك أن القرن الثامن عشر سيكون أول مضطلع بما كان يختمر داخل الخطابة على عهد تاكيتوس، وهو الاستمتاع باللغة لذاتها. كان ذلك القرن أول من فضل الحسن على المحاكاة ـ وهي علاقة انقياد لأمر خارجي؛ وتعرّف الحسن آنئذ بأنه ائتلاف منسجم لعناصر شيء بعينه بعضها مع بعض، بأنه كمال في ذاته. ذلك أننا هاهنا في عهد يدعي كل واحد فيه أن له مثل ما لغيره من الحقوق، وأن له في ذاته معيار الحسن والقيمة. قال نوفاليس: "ليس زماننا زماناً تهيمن فيه أشكال مجمَع عليها إجماع الكليات". ذهب الدين، وكان قانوناً مشتركاً عند الجميع؛ وذهبت الأرستقراطية، وكانت طبقة ذات امتيازات معلومة. لا إعجاب بعدئذ بما يسخَّر في خدمة إذ ما من غاية مشتركة ينبغي خدمتها، بل يريد كل واحد أن يكون أول مخدوم. وسوف يعرّف مورتيتز وكنت ونوفاليس وشيلينغ الحسن والفن والشعر بأنه ما يكتفي بنفسه؛ وقد قدمنا أنهم لم يكونوا هم الأوائل في ذلك، إلا أنهم كانوا أول من أسمع صوته، وذلك لأن رسالتهم وصلت إلى آذان صاغية.

والخطابة؟ ها هي أيُظن أنها تحررت من سوء طويتها فأضحت هذه المرة حقاً عيداً للغة. لكن الموجة الرومنسية التي أزالت أسباب سوء النية كان لها تبعات أعمق: فقد أزالت أيضاً ضرورة تقنين الخطابات، إذ صار من شأن أي واحد أن يمتح من قريحته الخاصة، فينتج من غير أوضاع ولا قواعد أعمالاً فنية تحظى بالإعجاب؛ لم يعد من طلاق ولا من تمييز بين المعنى والعبارة؛ وبالجملة ما من حاجة إلى خطابة. أضحى الشعر في غنى عنها.

وفي الوسع تشخيص هذه الأزمة الثانية من مجرد انعدام كتب

الخطابة انعداماً عينياً، من النسيان الذي طوى إشكالية برمتها. وتجد إلى ذلك شهادات ناطقة، منها ما تخلف لنا عن كنت في **نقد ملكة الحكم**، وهو أن الشعر علته في ذاته؛ أما الخطابة فكلام مسخَّر، وليس دون الشعر وحسب، بل لا يستحق الوجود؛ قال في الأول:

كل شيء في الشعر وفاء وصدق. فهو صريح في أن مراده ألا يكون إلا لهواً يسلي الخيال، ولا يخالف في شكله قوانين الإدراك، وليس مطلوبه البتة أن يأخذ الإدراك ويسحره بالعرض الحسي.

(كأن المتكلم هنا ماترنوس، في صدر حوار تاكيتوس.) وقال في الثانية:

الفصاحة، أعني من حيث هي صناعة الإقناع، أي صناعة الخداع (أي ars oratoria "صناعة الخطابة") بمظهر حسن، لا من حيث هي صناعة القول الحسن (أي الفصاحة والأسلوب) وحسب، هي جدل لا يأخذ من الشعر إلا ما تستمال به العقول إلى الخطيب قبل أن يصدر الحكم، فيسلبها بذلك حريتها.

لقد حرص كَنت على إقامة مجموعتين: مجموعة الشعر، وهو لهو شكلي صرف، والفصاحة بالمعنى الصحيح، أي صناعة القول الحسن في أسلوب؛ ومجموعة الصناعة الخطابية، وهي التي تسخّر الأدوات اللسانية المذكورة نفسها لهدف خارجي، يتجلى على الفور اشتباهه بالعمل الشيطاني، هو: "الأخذ" و"السحر" و"الخداع" و"استمالة العقول". يتبين لك أن الخطابة التي انتقدها كنت هي خطابة ما قبل شيشرون، وكانت تروم الإقناع لا حسن القول. وكشف عن معاداته للفصاحة التقليدية في حاشية:

أنا أسلم بأن الشعر الحسن تحصل لي منه دائماً متعة صرفاً؛ أما قراءة أجود خطب خطيب روماني أو خطيب محدَث في البرلمان أو في كرسي الدرس فكان دائماً يشوبها عندي شيء كريه أحس به،

يستقبح هذه الماكرة التي تبتغي في الأمور الهامة أن تسوق الناس كما تساق الآلة إلى حكم يصير باطلاً في أعينهم متى هدأوا وتأملوا. نعم، تنتسب الفصاحة وصناعة حسن القول (وهما معاً ركنا الخطابة) إلى الفنون الجميلة، أما صناعة الخطابة (ars oratoria)، هذه الصناعة التي تستغل مواطن الضعف في الناس تحقيقاً لغاياتها الخاصة (بالغاً ما بلغ صلاحها في ذهن الخطيب أو في الواقع)، فلا تستحق أي تقدير. فلذلك لم تبلغ أوجَها هذه الصناعة في أثينا ولا في روما إلا في زمان كانت فيه الدولة في إدبار وخبا فيه الحس الوطني الحق .(I, II, 53)

تقف في هذا النص، إلى المقابلة المذكورة بين نافع نجس وباطل لا حد للإعجاب به، على إبراز لقيم بورجوازية نموذجية، منها استقلال الفرد، واستقلال البلدان (الحس الوطني). أما الخطاب المسخر فلا يستحق أي تقدير؛ ولا الخطابة كذلك؛ لم يعد لها محل في عالم تهيمن عليه القيم الرومنسية(*).

ومن الممكن القصد إلى ترك التاريخ والعناية بالحاضر وإشكاليته، والتساؤل: هل من قرينة على أن الأمور لم تتغير بعد، وأننا ما زلنا نعيش في عهد كنت؟ ولئن كان انعدام الأخلاق الاجتماعية اليوم كما كان على عهده فلربما أضحى الكلام ذا أهمية أكبر. فقد نقل تاكيتوس، وذكر أن العهد بعُد بينه وبين ما نقل، أن "القدامى آلوا إلى القناعة بأن الفصاحة لولاها ما استطاع أحد في

(*) أمن باب الاتفاق أن غوته، وهو رومنسي أيضاً، يستحسن أكثر من أي شيء آخر في كتاب كنت التنديد التالي بالخطابة؛ قال: "إذا أردتم أن تقرأوا شيئاً [لكنت] فأوصيكم بقراءة **نقد ملكة الحكم**: فكلامه فيه على الخطابة جيد، وعلى الشعر مستحسن، وعلى الفنون التشكيلية مقصر" في: (محادثات مع إيكرمان، يوم 14/ 4/ 1827، الترجمة الفرنسية، باريس، 1949، ص 171)

الدولة الترقي إلى مكانة مرموقة متميزة" ؛ أما في أيامنا هذه، إذ صارت أقوال الشخصيات المعروفة وأفعالها تذيعها على الهواء إلى أبعد بلدة في الدولة وسائلُ الإعلام العمومية ولاسيما التلفاز، فهل يخطر ببال أحد أن المحافظة على مركز هام أمر ممكن "لولا الفصاحة"؟ واقعان حديثان اثنان من ألف قد يقومان حجة على ضد ذلك: رئيس الولايات المتحدة ما أخذ عليه وطنيوه مخالفاته الكثيرة لقانون بلده بقدر ما أخذوا عليه... عيوبه اللغوية: ذلك أن نشر محادثاته الخاصة، وعليه كان المعتمد في تبرئة ساحته، قد أثر أثراً عكسياً في العامة، إذ اكتشف الأمريكان أن نيكسون كان يخطئ في الكلام، تماماً على قدر ما يخطئون، وأن جمله لا تخلو من قذيعة، وأن أقواله مشحونة باصطلاحات سوقية؛ فهل بعد هذا يزعم أحد أن "الفصاحة" ليست ضرورية لرجل الدولة؟ ونستمد مثالنا الثاني من الحياة السياسية الفرنسية: فعند أهل الاختصاص أن اختيار الرئيس الجديد، في سنة 1974، قد تقرر بالجملة في مواجهة تلفزية، اصطرع فيها المرشحان مدة ساعة ونصف؛ فهل يظن أحد أن صفاتهما الخطابية، ومهارتهما في التصرف في الكلام وفي الإفادة والتأثير والإمتاع، لم يكن لها وقع في اختيار المتفرجين؟ لا ينبغي للشخصيات العمومية أن تخطئ في الكلام. السلطة اليوم على طرف اللسان؛ والكلام ـ الكلام الذي تبثه الشاشة الصغرى لا الذي تسمعه في الجمعيات الاستشارية ـ قد بات سلاحاً فعالاً.

قد نكون اليوم في فجر عهد خطابي رابع، لن تَعدم فيه الفصاحة "مادة" ولا "حركة"[31] لتتألق؛ فهل تستطيع قوة الكلام أن

---

(31) يشير المؤلف هنا إلى ما نقله في صدر هذا الفصل عن شيشرون: "الفصاحة العظمى، كالشعلة، في حاجة إلى مادة تقوم بها، إلى حركة تبعث فيها الروح، إذ باحتراقها تأتلق".

تنتصر على قوة المؤسسات؟ لن نتعاطى هاهنا لعبة الكهان بل نقرر أمراً ـ قد لا يكون إلا من باب الاتفاق ـ هو انبعاث الدراسات الخطابية في بلدان أوربا الغربية منذ قريب من عقدين: منذ أن أضحى عالمنا يعيش زمان وسائل الاتصال الشعبية.

هل سيأتي يوم يكون فيه، كما كان عند اليونان والرومان، أصحاب خطابة موفقون سعداء؟ لا نهجم على الجزم بذلك، وإنما نشير (في حسرة) إلى انعدامهم في الألفي سنة التي مضت على العالم.

هذا إن لم نغلط في التاريخ، إن لم يكن الأعَلام الذين تحدثت عنهم، شيشرون وكنتليانس وفونتانييه، من نسج الخيال، وكتاباتهم خبراً زائفاً. إن لم تكن القصة الحقيقية هي تلك التي حكاها في يوم من أيام القرن السابع مواطن من تولوز كان يُدعى فرجيليوس النحوي؛ وها هي ذي:

في البدء كان عجوز يدعى دوناتس[32] (Donat, Donatus)، قيل: عاش في طروادة ألف عام. فقدم لرؤية رومولوس، مؤسس روما، فتلقاه بالتكريم العظيم؛ فمكث عنده أربعة أعوام متتالية، وبنى مدرسة وخلّف كتباً كثيرة.

وفي تلك الكتب كان يسأل أسئلة من هذا النوع: ما هو، يا بُنيّ، الشكل الذي يُسعف بضرعه ما لا يحصى من الأولاد ويراه

---

(32) من أساقفة أفريقيا (ت 355). اتهم أسقف قرطاجة بتسليم الكتب المقدسة للرومان إبان اضطهادهم للمسيحيين (بعد سنة 303)، فأنشأ بدعة كان أنصارها من البرابرة الأفارقة أهل الأرياف. وقد أُدينت بدعته في مجمعين كنسيين (في سنتي 314 و411). وكان أغسطين من المناهضين له.

يمتلئ ويزيد على الاستكثار من دَرّه؟ كان ذاك هو العلم...

وكان أيضاً في طروادة رجل اسمه فرجيليوس، من تلامذة دوناتس هذا، فائق المهارة في صناعة القوافي؛ ألف سبعين جزءاً في العروض ورسالة في شرح الفعل وجّهها إلى فرجيليوس آخر في آسيا.

وفرجيليوس الثالث، هو أنا...

"وكان أيضاً في مصر غريغوريوس، ذا باع في الآداب الهلينية، وضع ثلاثة آلاف كتاب في التاريخ اليوناني. وكان أيضاً، على مقربة من نيقوميديا، بالَبسيدوس[33] (Balapsidus)، وهو حديث الوفاة؛ ترجم امتثالاً لأمري إلى اللاتيني كتب ملتنا، وأقرأها أنا في النص اليوناني..."

وكان أيضاً فرجيليوس الأسيوي، آمن بأن لكل لفظ في اللاتينية اثني عشر اسماً في الوسع استعمالها في المقامات المناسبة.

وكان أيضاً إينيوس، شيخ فرجيليوس الثالث، علّمه صناعة شريفة نافعة، هي تقطيع الألفاظ، وضم الأحرف المتشابهة بعضاً إلى بعض وتأليف ألفاظ جديدة من القديمة، على ألا يؤخذ من كل واحد منها سوى مقطع واحد.

وكان...

وكان أهل خطابة موفقون سعداء[*].

---

(33) قد يكون شخصية ابتدعها فرجيليوس في كتابه المذكور. ونيقوميديا (Nicomédie, Nikomêdeia) مدينة أسيوية قديمة (في تركيا اليوم).

(*) النصوص التي ذكرتها في هذا الفصل هي: A. Yon, ""Introduction" à Cicéron," *L'orateur* (Paris: Les Belles Lettres, 1964), pp. XXXV-CXCVI («La rhétorique»), et J. Pépin: «Saint-Augustin et la fonction protreptique de l'allégorie,» dans: *Recherche augustiniennes* (Paris: Edition de Boccard 1958), pp. 243-286.

وأنقل نص فرجيليوس التولوزي عن: D. Tardi, *Les epitomae de virgile de Toulouse* (Paris: Boivin et Cie, 1928).

الفصل الثالث

نهاية الخطابة

النظرية الدلالية العامة. المجازات وتصنيفها. الصورة البيانية: النظرية والتصنيفات. تأملات ختامية.

ماتت الخطابة القديمة منذ القرن التاسع عشر؛ غير أنها قبل اختفائها أنتجت، بجهد أخير يفوق الجهود التي سبقتها، كأنها تجتهد في صد موت وشيك، جملة من التأملات لا نظير لدقتها ولطافتها، تستحق أن تساءل من وجهين: وجه نظري (لأن تلك الأفكار ما زالت رائجة)، وتاريخي، لأن للشكل الذي اتخذته تلك النهاية دلالة عظيمة.

نحن الآن في فرنسا، والعهد المذكور يمتد مائة عام بالتمام والكمال. أوله سنة 1730، وفيها نشر دومارسيه رسالة في الخطابة قُدّر لها في بلده أن يذيع صيتها فيفوق ما تقدمها؛ ونهايته سنة 1830، وفيها أعد فونتانييه آخر نشرة لكتابه **الموجز المدرسي**، وصدرها بهذه الكلمات وما كان يدري أن فيها نبوّة:

هذا كتاب ما بقي فيه لمستصلح مزيد، لا في نفسه دون شك، بل لقلة بضاعة مؤلفه؛ فهو يشهد أنه قد فرغ من العناية به، حتى لم يبق له إلا إيداعه بين يدي الطباعين المكلفين بطبعه مع الائتمان عليهم في إخراجه (*FD*, p.. 22).

لقد حنطوا جسد الخطابة، ولم يبق سوى دفنه.

فلنعرف من هم مؤلفو هذه المعزوفة الخطابية مع انتشارهم على طول قرن من الزمان وتداولهم في ثلاثة أجيال.

إلى الجيل الأول ينتسب دومارسيه (César Chesneau du Marsais) (1676 ـ 1756)؛ وكتابه **في المجازات** من أوائل المؤلفات وإن لم يكن من البواكير. كان معلماً معدماً حياته كلها، ووضع منهجاً جديداً في تعليم اللاتينية، هو أحب إنجازاته إليه، وحصل عن خمسة وسبعين عاماً على أول وظيفة مشرفة: هي قيامه بالجزء النحوي والخطابي من **الموسوعة**. وتلك وظيفة لائقة به، إذ كان متحلياً بصفات الكاتب ـ إن لم تكن صفات الشارح المبسط. ثم هو لا يبالي أن يكون صاحب أفكار أصيلة، بل كان انتقائياً، كثير المطالعة للكتب، ذا ميل إلى "الفلسفة"؛ إلا أن لامبالاته بكل ما هو نظام وانسجام سوف تنقلب عليه. هذا، ولم تطل مشاركته في **الموسوعة**: فقد وافته منيته ولما يكمل مادة "نحوي"...

والجيل الثاني ـ عندنا ـ رجلان متباينتان. خلف أحدهما دومارسيه على رأس القسم النحوي والخطابي في **الموسوعة**، وهو بوزيه (Nicolas Beauzée) (1717 ـ 1789)، وكان أستاذاً في المدرسة العسكرية. امتدت مشاركته في **الموسوعة** إلى تاريخ الفراغ منها (سنة 1772). وفي إبان ذلك، في سنة 1767، نشر كتابه التركيبي **النحو العام** في جزأين، وفيه صفحات مما كتبه للموسوعة. وبوزيه على العكس من دومارسيه، محب للنظام؛ وكان أكثر اشتغاله بالنحو، لا بالخطابة؛ إلا أن أحدهما لا ينفصل عن الآخر، فحفل "نحوه" أيضاً بصفحات قاطعة خص بها الصور البيانية. ثم ظهرت **الموسوعة المنهجية** بين سنتي 1782 و1786، وضمت في أجزائها الثلاثة جميع ما كان في **الموسوعة** داخلاً في باب النحو والأدب؛ وبوزيه أيضاً هو الذي تكلف بمراجعة الأقسام الخطابية،

فكان ذلك مناسبة شرح فيها المواد التي وضعها دومارسيه وانتقدها وكملها.

وثاني ممثلي هذا الجيل أشهر من أن نطيل في تفصيل سيرته، وهو القس كونددياك (Etienne Bonnot, abbé de Condillac) (1714 ـ 1780). كان كدومارسيه معلماً، وألف بين سنتي 1758 و1765 خطابة سوف تنشر (سنة 1775) في كتابه **دروس لتعليم أمير بارما.** كان كونديياك من أصدقاء دومارسيه وأصحاب **الموسوعة**، إلا أن له مكانة على حدة؛ ورسالته **في صناعة الكتابة** إنما تصدر عن جو بعينه ولا يجادل فيها جدالاً صريحاً أسلافه ومعاصريه. والسمة المشتركة بين أصحاب الخطابة هؤلاء أنهم أيضاً نحاة، وذلك في عهد كان النحو فيه "فلسفياً"؛ فلذلك كانت خطابتهم أيضاً "عامة قياسية".

والجيل الثالث من الخطابيين كالمنفصل عن الجيلين السابقين (إذ ليس بينهما وبينه اتصال مباشر)، ويمثله فونتانييه (Pierre Fontanier)، ومن عجب أننا لا نكاد نعلم عنه شيئاً. ولعله كان يعلّم الخطابة في الثانوي، معتمداً على كتاب دومارسيه؛ فلما رأى كثرة هفواته عقد العزم على أن يستبدل به غيره، من وضعه هو. وكان لدومارسيه من المجد والشهرة ما دفعه إلى التحايل: فأخرج أولاً، في سنة 1818، نشرة جديدة من **المجازات**، ومعها جزء في جرمها، سماه **الشرح القياسي.** لكن هذا الشرح جاوز شرطه الأصلي: ذلك أنه لم يدعُ دومارسيه وحده، بل دعا أيضاً بوزيه وكونديياك وغيرهما إلى مناظرة ـ هي عنوان أصالته ـ ليس موضوعها الفصاحة بل الخطابة نفسها (فهو كتاب خطابي اصطلاحي). فلما وطأ فونتانييه السبيل بذلك نشر في سنة 1821 كتابه **الموجز المدرسي لتعلم المجازات** (وقد قدمنا أن طبعته الرابعة النهائية ظهرت سنة 1830)؛ وأتبعه في سنة 1827 بالجزء الثاني منه، وهو **الرسالة العامة في صور الخطاب التي ليست مجازات.**

وعند قراءة هذه الرسائل وتلك المقالات لا يشد انتباهك في أي لحظة من اللحظات نبوغ مؤلفيها؛ وما من مجازفة في الجزم بأن النبوغ هاهنا منعدم لا أقل ولا أكثر. لا تفوح من كل صفحة منها، متى أفردتها، سوى ريح الرداءة. فكأني بشيخ عجوز (هو الخطابة) لا يطاوع نفسه في الابتعاد شوطاً كبيراً عن مَثل شبيبته الأعلى (المتحقق في شيشرون وكنتليانس وهما أيضاً من الشيوخ العجزة، لأمر يتميزان به)؛ فلا ينتبه إلى ما تغير في العالم من حوله (وفونتانييه "تال" للرومنسية، أعني الألمانية). ومع ذلك لا تخلو تلك الشيخوخة من سناء: ذلك أن الشيخ لم ينس شيئاً من سيرته الممتدة ألفي عام، بل على العكس عقد مناظرةً بين أصوات متعددة، فانضبطت المفاهيم والتعاريف والعلاقات وتبلورت كما لم تكن من قبل أبداً. وتلك هي المفارقة: صفحات متتالية شاحبة متى ضممت بعضها إلى بعض تلألأت وأضاءت.

فهلم بنا الآن نستمع إلى نبذ من تلك المعزوفة المتعددة الأصوات(*).

(*) أقتبس هنا من النشرات التالية: C. C. Du Marsais, *Des tropes*, 1818, republié à Genève chez Slatkine en 1967;

المجازات، ونختصره هنا في "*DT*"

ونصوصه الأخرى من: *Oeuvres*, 7 vol., édités par Duchosal et Million, 1797.

انظر: N. Beauzée, *Grammaire générale* (Paris: Pougin 1767);

ومقالاته الأخرى من: *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, 3 vols., 1782, 1784, 1786,

(الموسوعة المنهجية، ونختصره في ("*EM*")؛

اقتباسات كونديلاك كلها من: Condillac, *Oeuvres philosophiques*, 3 vols. (Paris: Georges Le Roy, 1947), *De l'art d'écrire*

في الجزء الأول منها صناعة الكتابة، واختصاره "*AE*"

P. Fontanier, *Commentaire raisonné sur les tropes de Du Marsais* (Paris: Belin-Le-Prieur, 1818), republié chez Slatkine en 1967,

(شرح المجازات، واختصاره "*CR*") =

لا مبالغة في القول إن كتاب دومارسيه أول عمل وُضع في الدلاليات؛ نستشف ذلك من مجرد قراءة عنوانه كاملاً، وهو: "في المجازات، أو في المعاني المختلفة التي يمكن أن يُحمل عليها اللفظ الواحد في اللسان الواحد"؛ وتعاينه على الخصوص عند قراءة الجزء الثالث من الرسالة. وقد خرجت انتقائية دومارسيه هاهنا بأجود ما يكون من نتائجها وأقبحه في آن واحد.

بأجود النتائج لأن اطلاع المؤلف على مجالات مختلفة مكّنه من اكتشاف مَشابهَ لم يتفطن إليها أحد. وهذا الجزء من كتابه قائمة طويلة من مختلف "المعاني" غير المجازية التي قد يُحمل عليها اللفظ. وبعضها مأخذه النحو التقليدي: فمن الألفاظ ما يُحمل حمل "الاسم" أو "الصفة" أو "الظرف"، من غير أن يكون اسماً ولا

= P. Fontanier, *Figures du discours*, volume qui réunit les deux parties du traité (Paris: Flammarion, 1968),

(صور الخطاب، واختصاره "*FD*")، ويضم جزأي الرسالة. وجريت في الإملاء على أحدث المواضعات.

والنظريات الخطابية المعالجة هنا مشروحة في الدراسات التالية (وأغلبها لا ينظر إلى سياقها التاريخي ولا إلى اتصال بعضها ببعض): G. Genette, *Figures* (Paris: Le Seuil, 1966), pp. 205-22;

T. Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967), pp. 91-118;

G. Genette: "*Préface*" *à la republication Slatkine des Tropes*, 1967, and "Introduction, la rhétorique des figures," dans: *La réédition des figures du discours*, en 1968, pp. 3-25; J. Cohen, "Théorie de la figure," *Communications*, vol. 16, (1970), pp. 3-25; G. Genette, *Figures III* (Paris: Le Seuil, 1972), pp. 21-40; M. Charles, "Le discours des figures," *Poétique*, vol. 4, no. 15 (1973), pp. 340-364, and P. Ricœur, *La métaphore vive* (Paris: Le Seuil, 1975), pp. 63-86.

أما: G. Sahlin, *C. C. Du Marsais*، باريس 1928 فدراسة متينة قلما تلتفت إلى عمل دومارسيه الخطابي.

صفةً ولا ظرفاً؛ فحمله على ذلك يُشربه نوعَ دلالة نحوية زائدة على المعنى المعجمي. وكذلك من شأن المعنى أن يكون متعيناً أو غير متعين، فاعلاً أو منفعلاً أو غير فاعل ولا منفعل؛ وتلك أيضاً كما لا يخفى أصناف نحوية منقولة إلى المجال الدلالي. وأُخذت أصناف أخر من المنطق؛ ودومارسيه خبير بذلك التراث، وقد وضع أيضاً كتاباً في **المنطق**؛ فمن ذلك "المعنى" المطلق والنسبي، والجماعي والفردي، والمؤلف والمقسم، والمجرد والعيني، وكلها مفاهيم أصلها "منطق" بور روايال[1] (Port-Royal). وأُخذ غيرها من تراث المؤلفات الموضوعة في الجناس: فمنها "معان" ملتبسة مريبة، ومعان "مطابقة" (مثل المحاكاة الساخرة والملفَّق)[2]. وكما أن القديس أوغسطين، وهو أيضاً من أشهر الانتقائيين، قبل ذلك بثلاثة عشر قرناً، قد أدمج الخطابة في صلب التأويليات، فكذلك أحصى دومارسيه في قائمته معاني الكتاب المقدس الأربعة، وهي إرث متخلف عن مفسري القرون الوسطى، إلا أنه أطلقها على جميع الأقوال، دينية كانت أم غير دينية. والمقابلة بين الديني والدنيوي تصحبها المقابلة بين التلقي والإنتاج، بين التأويليات والخطابة.

بتلك القائمة إذاً أسهم دومارسيه في إنشاء حقل الدلاليات. لكن

---

(1) دير للنساء كان على مقربة من باريس. أنشئ سنة 1204 وأمر البابا كليمان الحادي عشر (Clément XI) بهدمه سنة 1710. كان معقل الجانسينية، أتباع جانسين (Cornélius Jansen)؛ وعندهم أن اللطف الرباني لا يُنال بالتوكل على المسيح عليه السلام وحده، بل لا بد أن يستحقه العبد بأفعاله. ومن أعلامهم راسين وباسكال.

(2) المحاكاة الساخرة (parodie) عن **المنهل**؛ والملفَّق (centon) وفي **المنهل**: "تضمين [شعري أو نثري]"، وهو عمل أدبي ملفق من عناصر من أعمال أخرى مرتبة ترتيباً يجعل منها عملاً قائماً برأسه؛ وكان هذا الجنس رائجاً في العصور القديمة المتأخرة والقرون الوسطى والقرن السابع عشر؛ ووَضعَ الملفقَ أيضاً بعضُ مؤلفي العصر. واللفظ لاتيني معناه "المرقعة"، لباس ملفق من رقاع مختلفة؛ فإن شئت فقل فيه: "المرقع".

فيها أيضاً تتجلى أقبح عواقب انعدام عنايته بالتنظيم. لقد جمع، ولم يلتفت إلى الترتيب. وأقبح ما بناه يفاجئك في المادة IX عينها من الجزء الثالث، المنعقدة على "المعنى الحرفي والمعنى الروحاني". كانت المقابلة في الجزء الأول بين المعنى الوضعي (= الأصلي) والمعنى المجازي، ووُصفت فيه الدلالة الوضعية بأنها طبيعية ("طبيعية، أي التي كانت له في الأصل"، (*DT*, p. 27))؛ أما هنا فقد أصبح المعنى الحرفي معرَّفاً بأنه المعنى "الذي يتبادر بالطبع إلى الذهن" (*DT*, p. 292): فتعتقد أن هذا إنما هو مرادف للوضعي؛ إلا أن المعنى الحرفي في الصفحة التالية ينقسم قسمين:

1. منه معنى "حرفي دقيق"، هو المعنى الوضعي في اللفظ...
2. والنوع الثاني من المعنى الحرفي هو ذاك الذي يتبادر بالطبع من العبارات المجازية التي تحدثنا عنها إلى ذهن من يحسن فهم لسان بعينه؛ فهو معنى حرفي مجازي (*DT*, p. 293).

وقسمة المعنى الحرفي إلى وضعي ومجازي مألوفة في التأويليات المسيحية منذ القديس أوغسطين على أقرب تقدير؛ وبها استطاع هو إقصاء الصور البيانية عند الشعراء من المعنى الروحاني، إذ هو لله وحده. ولو كان لها في دلاليات دومارسيه الدنيوية الدور الذي زعم أنها منوطة به (وهو أن تجعل من المعنى الحرفي صنفاً يكون المعنى الوضعي والمعنى المجازي نوعين منه) لظهرت قبل ذلك بكثير أعني عند الكلام على تعريف المعنى المجازي. لكن دومارسيه لم يوحد الرؤى، بل ضمّ بعضها إلى بعض.

وَهَبّ أننا سلّمنا له بذاك التعريف الجديد؛ فلن تزداد الأمور إلا تعقيداً عند الوصول إلى القسمة الفرعية للمعنى الروحاني، ومنها معنى يوافق تراث آباء الكنيسة في تفسير العهد القديم، هو المعنى المَثلي. والمَثل يعرفه من قديم قارئ **المجازات**: فقد ورد في القسم

الثاني من الكتاب في عداد المجازات، وهي أضرُب المعنى المجازي. فكيف تكوّن في آن من المعنى الحرفي ومن المعنى الروحاني؟ لقد التبس المعنى الروحاني إذاً من جديد بالمعنى المجازي. وما من شك في أن دومارسيه تفطن إلى ذلك التهافت، إلا أنه من قلة مبالاته به اكتفى، بعد تعريف المعنى المَثلي، بالإشارة إلى "أننا قدمنا الكلام على المَثل"(*DT*, p. 303) نعم، لكنه تكلم هناك على أمور غيره.

لم يخلّف دومارسيه لمن بعده إذاً نظرية دلالية بل مجالاً. وليس ذلك بالهين؛ ومن شأن بوزيه أن يعتمده فيصل بضعة مفاهيم أصول بعضها ببعض. فلذلك لم يلق بالاً إلى مختلف أنواع "المعنى"، واقتصر على إيجاز قوائم دومارسيه؛ وانصبت عنايته على مختلف كيفيات وجود الدلالي - وهي كيفيات ليس "المعنى" سوى واحدة منها. وعند بوزيه أن ثلاثة أصناف يتميز بعضها من بعض: الدلالة والمقصود[3] (acception) والمعنى.

فالدلالة أشبه بالمعنى الأصلي في اللفظ؛ هي ما تشترك فيه مختلف الاستعمالات، ولا وجود لها إلا في استقلال عن أي استعمال كان، أي في المعجم، بوصفه قائمة.

لكل لفظ أولاً دلالة بدائية أصلية، أتته من إجماع الاستعمال المطرد، وهي التي ينبغي أن تكون أهم شيء يتعيّن في قاموس، وكذا في الترجمة الحرفية من لسان إلى لسان (. . .). الدلالة هي المعنى الشامل الذي أجمع الاستعمال المطرد أن اللفظ دليله البدائي (مادة "معنى"، (*EM*, III, pp. 375 et 385)؛ ولا يَفُتْكَ أن بوزيه

(3) (عن **قاموس اللسانيات**)؛ وقد أخل به **المعجم الموحد**.

انتقل مرتين من نظرة تطورية إلى نظرة آنية).

ويقع المقصود في المرتبة نفسها، غير أن الدلالة تنحلّ إلى أوجه عدة: فقد يكون للفظ الواحد مدلولات كثيرة (بالاشتراك)؛ وقد يكون هو أيضاً، بالاصطلاح اللغوي، اسماً لنفسه. وما زالت هذه بالجملة هي المعاني التي تجدها في القاموس، إلا أنها هنا معدودة واحداً فواحداً، ولم يُلتفت إليها في وحدتها. "جميع أنواع المقصود التي تحتملها الألفاظ عامة ومختلف أضرُب الألفاظ خاصة إنما هي مظاهر مختلفة من الدلالة البدائية الأصلية" (المصدر نفسه، ص 376).

أما المعنى فعلى العكس مختلف تمام الاختلاف: لم يعد هو دلالة الألفاظ الواقعة في القاموس، بل هو الدلالة التي تكتسبها في جملة بعينها. فالدلالة إنما هي الأساس، نقطة الانطلاق التي منها يُصنع معنى الجملة. ويُصنع بطرائق مخصوصة، هي المجازات عينها (وليس المراد أن المعنى المجرد يتجلى في مواطن عينية)؛ فعند بوزيه (وسنعود إليه بعد حين) أن الجملة في الواقع مجازية، لأنها تغاير بنية مجردة في مرتبتي النحو والدلالة على السواء.

المعنى دلالة أخرى مختلفة عن الأولى[4]، وهي بها شبيهة أو لاحقة، إلا أن اللفظ لا يشير إليها بنفسه وإنما تستفاد من ائتلافه مع غيره من ألفاظ الجملة. ولذلك يقال أيضاً معنى اللفظ ومعنى

(4) في: J.-Ch. Laveaux, *Dictionnaire raisonné des difficultés de la langue françoise* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1818), pp. 707-708:

"البدائية"، وبعده: "كالمطعَمة من الأولى". وتمام كلامه: "الدلالة هي الفكرة الشاملة التي أجمع الاستعمال المطرد أن اللفظ دليلها البدائي؛ والمقصود هو المظهر الخاص الذي تتجلى فيه الدلالة البدائية في الجملة؛ والمعنى دلالة أخرى مختلفة عن البدائية...".

الجملة، ولا يقال دلالة الجملة ولا مقصودها (المصدر نفسه، ص 385).

المعنى مشتق من الدلالة بالشبه أو بالاقتران، بالاستعارة أو بالكناية؛ ولا يكون معك في الخطاب في الواقع إلا المعنى، أما الدلالة ففي المعجم، في النظرة الجدولية إلى الألفاظ. والواقع التجربي الوحيد هو المعنى؛ أما الدلالة فتقع في مستوى "عميق" لا "سطحي".

ولنكفّ ـ إلى أجل ـ عن مناقشة الطبيعة "المجازية" لكل معنى؛ والخلاصة هي هذا التقرير الجازم أن دلاليات اللسان ليست هي دلاليات الخطاب، لأن الدلالة ليست هي المعنى، ولا المعنى المعجمي هو المعنى الخطابي.

وأعاد فونتانييه النظر في إشكالية بوزيه وفي إشكالية دومارسيه على السواء. وهو أيضاً سيميز "المعنى" من "الدلالة"، لكن باعتماد معيار مختلف. فالدلالة هي ما يدل عليه اللفظ في اللسان، بغض النظر عن كل استعمال فردي؛ أما المعنى فعلى العكس هو صورة نفسية فردية من الدلالة عند المتخاطبين.

المعنى، بالقياس إلى اللفظ، هو ما يُفهمنا إياه ذاك اللفظ ويُفكِرنا فيه ويشعرنا به من دلالته؛ ودلالته ما يدل عليه، أي ما هو دليل له، ما هو دليله. (. . .) الدلالة تقال على اللفظ بالنظر إليه في ذاته، بوصفه دليلاً، والمعنى يقال على اللفظ بالنظر إلى أثره في الذهن، بوصفه مفهوماً كما ينبغي فهمه (*FD*, p. 55)، (وانظر أيضاً *CR*, pp. 381-382).

لم تعد المقابلة بين المعنى المعجمي والمعنى الخطابي بل بين المعنى في اللسان والمعنى المعيش (المعقول أو المحسوس)؛ الدلالة لسانية، والمعنى نفساني (وهذا شبيه بأحد مظاهر المقابلة بين dictio

(العبارة) وdicibile (القابل للعبارة) عند القديس أوغسطين، في **الجدل**).

ومن هنا عرّج فونتانييه على تصنيف المعاني، وكان دومارسيه أهمله. وتتصدر شرحَه هذه الملاحظة (وفيها شدة على دومارسيه): "لقد ميز دومارسيه مختلف معاني الألفاظ، ولا مزيد عنده على ما بلغه في تخصيص كل واحد منها، إلا أنه ينبغي التسليم بأنه لم يكلف نفسه عناء التصنيف، ولنقل أيضاً أنه ترك هذا الأمر لغيره لينجزه من بعده" (*CR*, p. 325). فانبرى فونتانييه للنشاط المفضل عنده، وهو التصنيف. فذكر أن المعنى، في مرتبة أولى، ثلاثة أنواع: موضوعي وحرفي وروحاني، ومن شأن كل واحد منها أن يكون تحته فروع عدة. وهذه تعاريفها:

"المعنى الموضوعي" في القضية هو المعنى الذي لها بالنظر إلى الموضوع الذي تدور عليه (*FD*, p. 56).

وذاك ما قد نسميه اليوم المسمى. وهذا المعنى هو الذي يدخل تحته معظم الفروع التي أحصاها دومارسيه (ومنها الاسم والصفة، والمعلوم والمجهول، وغير ذلك). ثم:

"المعنى الحرفي" هو الذي يكون للألفاظ متى حُملت على حرفيتها، أي الألفاظ المفهومة على الوجه الجاري به الاستعمال؛ فهو إذاً ذاك الذي يتبادر إلى ذهن من يفهم اللسان. والمعنى الحرفي الذي للّفظ الواحد إما بدائي طبيعي وضعي، وإما مشتق (إن كان لابد من ذكر ذلك) مجازي (*FD*, p. 57).

المقابلة هنا مقابلتان. في الأولى يقابل المعنى الحرفي المعنى الموضوعي: في هذا يكون المعنى شفافاً لما يعيّنه، فلا يُلتفت إليه ولا يُعتبر لذاته؛ وفي ذاك على العكس يُدرَك المعنى نفسه، فيصير

كالغليظ غير الشفاف. وتتهيأ الآن المقابلة الثانية بين المعنى الروحاني والمعنى الحرفي، على أن هذا المعنى الحرفي خاصةُ الألفاظ مفردةً.

وفي الأخير: "المعنى الروحاني أو المعنى المحرَّف أو المجازي في الألفاظ المؤلفة هو المعنى الذي ينشئه المعنى الحرفي في الذهن (...). وسمي روحانياً لأنه برمته من الروح، إن كان لابد من قول ذلك، وأن الروح هي التي تصوغه أو تجده بواسطة المعنى الحرفي" (*FD*, pp. 58-59). والمقابلة الوجيهة هي المقابلة بين اللفظ والألفاظ المؤلفة؛ أضف إلى ذلك أن المعنى الروحاني محرَّف دائماً، كما كان كذلك المعنى الحرفي المشتق، أو مجازي.

فإذا غضضت الطرف عن المعنى الموضوعي، ويقابله المعنيان الآخران معاً، تبين لك أن هاهنا مقابلتين مستقلتين: بين اللفظ والألفاظ المؤلفة، وبين المباشر وغير المباشر؛ وتمثيلها في اللوحة التالية:

	لفظ	مجموعة ألفاظ
"مباشر"	معنى وضعي	؟
"غير مباشر"	معنى مشتق (مجازي)	معنى روحاني

ليس عند فونتانييه اسم خاص يطلقه على المعنى الوضعي في مجموعة الألفاظ (والظاهر أنه لم يفطن إلى وجوده). ووحدة المعنيين المشتق والروحاني (المستفادة هنا من الصنف "غير مباشر") ليست صريحة، إلا أنها تُستشف من قوله "مجازي" في التعريفين.

ونختم هذا بالإشارة إلى أن المعنى الروحاني بعد أن عرّاه دومارسيه من كثير من إيماءاته الدينية زاده فونتانييه تجريداً: "قولنا الروحاني معناه شيء قريب من معنى فكري، وليس كما هو عند

دومارسيه وعند العامة المعنى الصوفي" (*FD*, p. 59). جُرّد هذا المفهوم من آخر آثار الروح الديني؛ وذاك ثأر الخطابة من التأويليات.

وما ينبغي حفظه من هذه المناقشة أمران: المقابلة بين المعنى والمسمى (بين المعنى الحرفي والمعنى الموضوعي) والمقابلة بين نوعين من المعنى غير المباشر. والواقع أن مسألة "أشكال المعنى غير المباشر" كانت واردة قبلُ عند أسلاف فونتانييه. وينبغي التذكير هنا بأمر لم يكن دومارسيه يجهله، هو تصور المعنى غير المباشر الذي ابتكره مفسرو **العهد القديم**، من القديس أوغسطين إلى بيدا (Bède, Beda) المبجل[5] إلى القديس توما الأكويني. فعند هؤلاء المفسرين أن المعنى غير المباشر نوعان، يسميان أحياناً allegoria in verbis وallegoria in factis، رمزية الألفاظ ورمزية الأشياء؛ وتمثّل الجنسَ الأول المجازات؛ أما الثاني فلا يتضمن، كالمجازات، تغيرّاً في معنى الألفاظ، بل يستحضر معنى ثانياً من الأشياء التي تعيّنها الألفاظ بمعناها الوضعي. وتلك المقابلة نفسها هي التي مكّنت القديس توما، كما قدمنا، من مقابلة المعنى المجازي (وهو فرع من "الحرفي") بالمعنى الروحاني[*].

وقد ذكر دومارسيه هذه المفاهيم عندما سعى إلى تمييز الاستعارة من المَثل؛ إلا أنه لم يقتصر عليها وحدها.

---

(5) بيدا القديس الملقب بالمبجل عالم مؤرخ إنجليزي (673–735) قضى حياته كلها يكتب ويعلم.

(*) انظر في تلك المقابلة:

Tzvetan Todorov, "Le symbolisme linguistique," dans: Jean Beaufret, ed., *Savoir, faire, espérer: Les limites de la raison* (Bruxelles: pub. Facultés univ. St Louis, 1976), t. II, en particulier pp. 593-603.

المثل خطاب يكون أولاً محمولاً على معناه الوضعي، ويبدو على خلاف شديد لِما دعت الحاجة إلى إفهامه، إلا أنه إنما اتُّخذ تشبيهاً لإفهام معنى آخر غيرِ معبّر عنه. والاستعارة تقرن اللفظ المجازي بلفظ وضعي، نحو: "نار عينيك": "عينيك" فيه حقيقة؛ أما المثل فللألفاظ كلها فيه أولا معنى مجازي، أي أن كافة ألفاظ جملة المثل أو الخطاب المَثلي لها أصلاً معنى حرفي ليس هو المعنى المراد إفهامه... (*DT*, pp. 178-179).

ترجمة ذلك بالواضح أن الاستعارة لا يكون فيها للفظ سوى معنى واحد، هو المعنى المجازي؛ ولهذا التغير في المعنى قرينة، هي أنه لولاه لبات معنى الألفاظ المجاورة المعروف غيرَ مقبول: فكما أن "عينيك" ليس لها إلا معنى واحد (هو الوضعي) فكذلك "نار" ليس لها إلا معنى واحد (هو المعنى المجازي). وليست كذلك الأمور في المثل: فالألفاظ كلها فيه على مرتبة سواء ويبدو أن لها أوّلاً معنى حرفياً؛ إلا أنك لا تلبث أن تدرك أن عليك أن تطلب معنى آخر، مَثَلياً. فالمقابلة هنا بين المعنى الوحيد في الاستعارة والمعنى المضاعف في المثل.

وفي عدة مواضع في ما بقي من **المجازات** أعاد دومارسيه ذكر تلك المقابلة. "للأقوال السائرة المَثَلية أولاً معنى وضعي صادق، إلا أنه ليس هو المراد إفهامه أصلاً" (*DT*, p. 184). وهذه صياغة نفيسة يستفاد منها أن في المثل قضيتين صادقتين (أي تقريرين)، وليس في الاستعارة إلا واحدة. "يأتي المثل على معنى، ويُفهِم معنىً غيرَه؛ وذاك ما يقع في التلميحات" (*DT*, p. 189). ثم نصل إلى مسألة المعنى الروحاني: "المعنى الروحاني هو ما ينطوي عليه المعنى الحرفي، كأن المعنى الحرفي مطعّم به؛ هو المعنى الذي ينشأ في الذهن من الأشياء المدلول عليها بالمعنى الحرفي" (*DT*, p. 292).

يتبين أن هذه الإشارة الأخيرة وحدها، وقد جاءت في سياق الكلام على أصناف التأويليات المسيحية نفسها، تحيل على المقابلة بين الألفاظ والأشياء؛ أما في المواضع الأخرى فقد اعتمد دومارسيه على تمييز لساني أصيل، هو المقابلة بين القول ذي التقرير الواحد والقول ذي التقريرين. لكن دومارسيه، من تهافت رأيه، كالعهد به، لم يبال بالمفاهيم التي أقامها هو نفسه، إذ لا تجد للمقابلة بين شكلي الرمزية أي نصيب في ترتيب **المجازات**.

وسوف يعود بوزيه إلى المسألة نفسها. لكن ينبغي هنا الرجوع بعيداً بالزمان، إذ ليست المقابلة بين حدين وحسب، بين الاستعارة والمثل، بل بين ثلاثة حدود: وبين الاثنين المذكورين تدخل الاستعارة المحبوكة، أو "المؤكَّدة". وقد كان في وصف كنتليانس قبل هذا لتلك الوقائع شيء من اللبس. وأنت تعلم أن المقابلة بين المجاز والصورة البيانية ليست واضحة عنده: فهي قائمة بين المعنى والشكل تارة وتارة أخرى بين اللفظ والقضية. فنتج عن ذلك أن المثل عُدّ تارةً مجازاً وتارةً صورةً بيانيةً. وهو في التصنيف العام مجاز، وقد عرّفه بما قد نعرّف به اليوم الاستعارة المحبوكة: هو "ناتج عن استعارات (*L'institution oratoire,* VIII, 6, 44)، "مكوَّن من استعارات متوالية" (IX, 2, 46). لكن في هذا الموضع الأخير إشارة مختلفة؛ قال (فيه): "وكما أن المثل مكوّن من استعارات متوالية فكذلك التهكم الصورة البيانية مكونة من متوالية من التهكمات - المجازات". وعلى ذلك إذاً يقابل المثل الاستعارة كما تقابل الصورة البيانية المجاز. لكن الصور البيانية تتخصص في الوقت نفسه بعدم تغير المعنى فيها، وبأن الألفاظ تحتفظ فيها بمعناها الحرفي. فكأن كنتليانس لا يفصل، في حد المثل، بين واقعين متشابهين لكن متمايزين: 1. متوالية من الاستعارات بينها قرابة؛ و2. خطاب تحتفظ

فيه الألفاظ بمعناها الوضعي (أي الذي ليس فيه استعارة) إلا أنه، عند النظر إليه برمته، يكشف عن معنى رمزي، ثان.

فتصدى بوزيه لهذا اللبس نفسه (في مادة "التهكم")؛ وقال في مادة "المثل":

ينبغي تمييز الاستعارة البسيطة التي لا تقوم إلا على لفظ أو لفظين من الاستعارة المؤكَّدة الممتدة على مساحة أكبر في الخطاب: فهما معاً مجاز واحد؛ ولا يزول في واحدة منهما الشيء الأساس المتحدث عنه؛ وإنما تُدخلان في اللغة الوضعية ألفاظاً مستعارة من لغة تناسب شيئاً آخر غيره. وليس كذلك المثل: فالأشياء فيه مختلفة اختلافها في الاستعارة، إلا أن الكلام فيه هو اللغة الوضعية في الشيء الثانوي الذي يُبرَز وحده؛ فالشيء الأساس يكون بجوار الثانوي في الاستعارة، ويزول في المثل.

وقال أيضاً:

قد يكون في المثل استعارة أولى، وإلا فشيء يشبهها، إذ فيه تشبيه ضمني للشيء المراد الكلام عليه بالشيء المتكلم عليه حقاً؛ لكن الأمر كله يتعلق بعد ذلك، بذلك الشيء الوهمي بمعناه الحرفي (...). ليست الألفاظ إذاً هي التي ينبغي أن تُحمل على معنى غير المعنى الظاهر، بل المعنى نفسه، كما في التهكم، هو الذي لا ينبغي حمله على ظاهره (*EM*, I, p. 123).

إذاً حلَّ بوزيه صياغة أخرى لحل دومارسيه: فعند هذا وعند ذاك إصرار على المحافظة على معنيين في المثل، ومعنى واحد في الاستعارة؛ وينتج عن ذلك مفارقة، إذ ينعكس في الظاهر، فيكون للألفاظ معنيان (الوضعي والمجازي) في الاستعارة ومعنى واحد (هو الوضعي) في المثل. والفرق بين المثل والاستعارة كبير جداً: ففي

المثل يكون الكلام على شيء (ثانوي) وتظل الألفاظ مستعملة على معناها الوضعي؛ وذاك الشيء نفسه، أو المعنى الذي تصوغه الألفاظ، هو ما يعيّن بعد ذلك شيئاً ثانياً (هو "الأساس"). أما في الاستعارة فالألفاظ على العكس هي التي يتغير معناها فتعيّن المعنى الثاني مباشرة (وإن لم يزُل الأول برمته). والفرق بين الاستعارة والاستعارة "المؤكدة" (أو المحبوكة) لا عبرة به بالقياس إلى المقابلة الأولى: إنما هو فرق في الكم ("فهما معاً مجاز واحد")، بيد أن الأول فرق في الكيف. ويتجلى ترتيب المفاهيم المدروسة في الرسم البياني التالي:

معنى مباشر
- استعارة (إبطال المعنى الوضعي)
  - بسيطة (لفظ واحد)
  - مؤكدة (مجموعة ألفاظ)
- مثل (حفاظ على المعنى الوضعي)

وينبغي التنبيه في الوقت نفسه إلى أن في عبارة بوزيه شيئاً من اللبس، يتجلّى في أن حدي "الشيء" و"المعنى" متعاقبان يحل أحدهما محل الآخر، أو في التردد الملازم للفظ "المعنى" نفسه: هل المراد رمزية الأشياء، كما جرى عليه تراث المفسرين، أم رمزية القضايا، ومن شأن كل واحدة منهما أن تقابل رمزية الألفاظ؟

فكان لفونتانييه، كالعهد به، الفضل في وضع الأمور في نصابها، إلا أنه تصلب في ذلك حتى لم يبق شيء مما اهتدى إليه دومارسيه وبوزيه. لقد أحسن أولاً إذ صاغ المقابلة بين الاستعارة والمثل صياغةً واضحةً، جرياً على مهيع أسلافه: "الاستعارة، وإن

طالت وامتدت، أراها لا تعرض إلا معنى واحداً، هو المعنى المجازي؛ والمثل، وإن قصر وقلّ، يعرض بالضرورة من أوله إلى آخره معنيين مطلقين: معنى حرفياً ومعنى مجازياً" (CR, pp. 179-180). لكن ليس هذا موضع عنايته، بل الأهم عنده في المقابلة المشار إليها قبل (في رسم بياني سابق) بين المعنى غير المباشر "المجازي" (أو المشتق) والمعنى "الروحاني"، وهي مقابلة قائمة على الفرق بين اللفظ ومجموعة الألفاظ:

كما أن اللفظ، في الجملة، يغلب أن يكون له معنى جزئي غير معناه البدائي الحرفي، فكذلك يغلب على الجملة، على القضية برمتها، أن يكون لها معنى جامع لا يشبه تمام الشبه المعنى الحرفي المعتاد في الألفاظ، بل ليس هو إياه البتة. (...) هذان ضربان من المعنى المجازي بينهما اختلاف كبير، ولا ينبغي الخلط بينهما (CR, pp. 385-386).

وفي تصنيفه للصور البيانية (وسيأتي تفصيله فيما بعد) حد فاصل هام بين "صور الدلالة" (وهي المجازات "على الحقيقة") و"صور العبارة"، والفرق بينهما أيضاً هو الفرق بين اللفظ ومجموعة الألفاظ. "ما المراد بقولنا هنا العبارة؟ المراد كل تأليف لألفاظ أو لوجوه الجمل[6] (tour des phrases) يترجم عن تأليف بعينه للمعاني" (FD, p. 109). ومن اطمئنانه إلى هذا المعيار الشكلي الوحيد جعل من صور العبارة مجموعتين من الوقائع اللسانية ذواتي

(6) قد عد فونتانييه (367) من الصور الأسلوبية المنعقدة على وجه الجملة "الاستفهام والتعجب والنداء والانقطاع (interruption) والإتباع (subjection) والحوار"؛ وقد قلنا فيه "صنف الجملة" في (**مبادئ الأسلوبيات العامة**، 130)؛ إلا أنه لا يستقيم هنا. انظر أدناه من هذا الفصل.

خصائص متباينة: مجموعة ما لا يحتفظ إلا بمعنى واحد (ومنها التشخيص والإغراق والتلطيف والتهكم، وأيضاً ما سماه "شِبه المَثل"، وهو الاستعارة المحبوكة)[7]، ومجموعة ما يحتفظ بالمعنيين حاضرين (ومنها التعريض والاستبدال وتأكيد المدح بما يشبه الذم والمثل[8]). ويقابل هذا الجمعَ فصلُ أوّل مجموعة "صور العبارة" عن "صور الدلالة". وعلى ذلك يكون ترتيب المقابلات عند فونتانييه على عكس ما هي عليه تماماً عند بوزيه:

معنى غير مباشر
- معنى مجازي صور الدلالة (اللفظ)
- شِبه المثل الخ (تقرير واحد)
  - معنى روحاني (مجموعة ألفاظ) صور العبارة مثل الخ (تقريران اثنان)

وقد ذكرنا أن من المفيد توضيح الفرق بين المعنى الوضعي

---

(7) التشخيص (personnification): "جعل الكائن غير الحي، غير ذي الحس، أو الكائن المجرد غير العيني، كالكائن الحقيقي الطبيعي، الحي ذي الإحساس، وهو ما يسمى الشخص"، فونتانييه، 111)؛ الإغراق (hyperbole) "إفراط في الزيادة أو النقص في الأشياء، وعرضها فوق ما هي عليه أو دونه، لا خداعاً بل طلباً للحقيقة، وإثباتاً بما يُستبعَد لِما ينبغي اعتقاده"، 123)؛ التلطيف (litote) عن **المنهل**: "يسمى التقليل أيضاً، وهو استبدال يحل فيه محلَّ إثبات الشيء بالإيجاب إنكارٌ لضده، أو تقليل له، تقويةً وتوكيداً للشيء المحلول محله"، 133)؛ التهكم (ironie): "استعمال النكتة، على سبيل الهزل أو الجد، للإخبار بعكس ما يُعتقد أو ما يراد اعتقاده"، 145)؛ شِبه المثل (allégorisme): "يحاكي المثل، وهو استعارة متطاولة مؤكدة لا تعطي، وإن امتدت إلى القضية برمتها، إلا معنى واحداً لا ثاني له، كأن ليس معروضاً على الذهن فيها سوى شيء واحد لا ثاني له" (116).

(8) التعريض (allusion): "إفهام علاقة شيء ذُكر بشيء آخر لم يُذكر إلا أن العلاقة إليه ناظرة"، فونتانييه، 125) الاستبدال (métalepse): "إقامة عبارة غير مباشرة مقام عبارة مباشرة"، 127)؛ تأكيد المدح بما يشبه الذم (astéïsme): ("دعابة لطيفة ذكية يأتي فيها المدح أو الإشادة في معرض الذم والعتب"، 150).

المبطَل والمحافظ عليه؛ فلنجتهد الآن في معرفة الحد الفاصل بين اللفظ ومجموعة الألفاظ هل يستحق المكانة التي أولاه إياها فونتانييه أم لا. ولننظر أولاً في المثالين الشاهدين على المعنيين. الأول "كناية مكانية"[9] (métonymie de lieu)، أي "مجاز حقاً" (من صور الدلالة)، "يسمى فيها الشيء باسم المكان الذي هو منه أو المختص به" (*ED*, p. 82)؛ نحو: "لا أقطع بين جنيف وروما؛ على أن جنيف كناية عن الكلفينية، وروما عن الكاثوليكية، وهي حاضرتها" (*ED*, p. 83)، والثاني تشخيص، وهو "ليس حقاً" مجاز (هو من صور العبارة)، وهو "جعل الكائن غير الحي، غير ذي الحس، أو الكائن المجرد غير العيني، كالكائن الحقيقي الطبيعي، الحي ذي الإحساس، وهو ما يسمى الشخص"؛ نحو: "أرغوس تمد إليكِ يدها، واسبرطة تناديك"[10] (*ED*, p. 111).

(9) قال فونتانييه (79): "المجازات التي تنعقد على التطابق (correspondance) هي تلك التي يعيَّنُ فيها الشيء باسم شيء غيره قائم برأسه أيضاً إلا أن وجود أحدهما مقترن بوجود الآخر أو بهيئته وطريقة وجوده؛ وتسمى كنايات التطابق (métonymies)"؛ وهي عنده تسع: "كناية بالعلة عن المعلول، وبالأداة عن صاحبها، وبالمعلول عن العلة، وبالمحتوي عن المحتوى، وبمكان الشيء عن الشيء نفسه (وقلنا فيها "المكانية" اختصاراً)، وبالدليل عن الشيء المدلول، وبالخَلقي عن الخُلقي، وبرب الشيء عن الشيء نفسه، وبالشيء عن صاحبه". وقال أيضاً (87): "المجازات التي تنعقد على الاقتران (connexion) هي تلك التي يسمى فيها الشيء باسم شيء غيره يدخل معه في مجموع، حسي أو معنوي، بحيث يكون وجود أحدهما أو معناه متضمَّناً في وجود الآخر أو في معناه"، وتسمى كنايات الاقتران (synecdoques). وهي عنده ثمان: "كناية بالجزء عن الكل، وبالكل عن الجزء، وبالمادة عما صُنع منها، وبالعدد (بالجمع عن المفرد أو العكس)، وبالجنس عن النوع، وبالنوع عن الجنس، وبالمجرد عن العيني، وكناية الفرد (باسم نوعه أو بسَمِيّه)". تلك كلها عندنا (وعندهم أيضاً، وسيأتي) كنايات؛ فكأنهم سموها تارةً بالنظر إلى اللفظ métonymie معناه: "تغير الاسم"، وطوراً بالنظر إلى المعنى synecdoque معناه: "فهم (أمرين) معاً؛ وللفرق بينهما قلنا في الأولى "كناية التطابق" وفي الأخرى "كناية الاقتران".

(10) "أرغوس" و"اسبرطة" مدينتان يونانيتان. والشاهد بيت من "فيدرا"، مسرحية راسين الشهيرة، في حوار بين أمير وأميرة.

هل من فرق بين المثالين؟ فإن كان فأين يقع؟ وليس الفرق في طبيعة المجاز، إذ في الحالتين معاً كناية مكانية، ولم يفت ذلك فونتانييه، بل أضاف (في المصدر نفسه) بثبات جنان أن التشخيص يكون دائماً "بكناية التطابق وبكناية الاقتران وبالاستعارة". وليس الفرق كذلك في حجم المجاز: ففي الحالتين معاً يتخذ اسم علم، ولا شيء غيره، معنى مجازياً. وليس في حجم القول الأدنى، اللازم لتعرّف المجاز ـ أو قل ليس فيه فيما وصفه به فونتانييه: فلتعرّف المجاز في الجملة الأولى لابد من وجود أكثر من قضية، وإلا حُملت على أنها قولُ سائح متردد؛ وفي المثال الثاني على العكس، في القضية ما يكفي لتعرّف المجاز؛ فالمجاز إذاً يُهتدى إليه في حدود سياق أضيق لا أوسع. (ولا يخفى على فونتانييه أن سياق القضية لابد منه كذلك في تعرف "صورة الدلالة": لأن المعنى المجازي تابع "في الأغلب الأعم، بل دائماً لعلاقة ذلك اللفظ بسائر الجملة" (*CR*, p. 83). فما الذي اعتبره فونتانييه فصنف عليه المثالين؟ كون الجملة الثانية ("أرغوس تمد إليك يدها...") مشتملة على "صورة بيانية"، بالمعنى الضيق، على شذوذ في التأليف، يقع بين الفاعل والفعل (هو المقابلة بين الحي وغير الحي)؛ أما الأولى فعلى العكس لا شذوذ فيها ("أقطع بين جنيف وروما"). فما وصفه فونتانييه ليس هو إذاً نوعين من المجاز، بل مجاز واحد (هو الكناية) مع صورة بيانية (هي الشذوذ)، حاضرة هنا غائبة هناك.

لفونتانييه الفضل إذاً على بوزيه في تبنيه رؤية وحيدة لمعالجة المعاني غير المباشرة: فرمزية الأشياء لم يعد لها أثر؛ ووصفه ظل برمته داخل اللغة. لكنه أولى المقابلة بين اللفظ ومجموعة الألفاظ أهمية لا تستحقها؛ والصواب في هذا مع بوزيه لا مع فونتانييه.

في الخطابة اللاتينية ما قدمناه من أن العلاقة بين المجازات والصور البيانية لا تخلو من لبس: فالمجازات تارةً فئة من الصور البيانية وطوراً صنف من نفس مرتبتها المنطقية. وفونتانييه هو الذي أعمل الحزم في تفصيل العلاقات بين المفهومين (وهي عنده علاقات تقاطع). وسأذهب هنا إلى قريب مما ذهب إليه فأقول: المجاز استحضار معنى غير مباشر، والصورة البيانية علاقة بين لفظين (أو أكثر) حاضرين معاً. فهذا تمييز أولي يمكّن من عرض النظريات المتعلقة بالمجازات والصور البيانية كل واحدة على حدة.

ولفهم نظرية المجازات عند مؤلفينا لابد من الرجوع إلى نظرية المعاني اللواحق، وهي ضمنية فيها. لكن تلك النظرية، على الوجه الذي تظهر به عند دومارسيه، إنما هي سلخ لنسخة أقدم من النظرية نفسها، هي التي تراها في كتاب أرنو ونيكول **المنطق أو صنعة التفكير** (أعادت نشره دار فلاماريون (Flammarion) عام 1970). فلابد أولاً من اختصار التذكير بها.

من شأن اللفظ أن يدل على جهتين، أو قل ـ وهو أصح ـ من شأنه إما أن "يدل" على معنى، وإما أن "يثير" ذلك المعنى وحسب. "ينبغي إذاً تمييز هذه المعاني الزوائد من المعاني المدلول عليها، لأن هذه وتلك لئن كانت معاً في الذهن الواحد فوجودهما فيه ليس على هيئة واحدة" (*CR*, p. 137). " . . . هذا التمييز الضروري بين المعاني المثارة والمعاني المدلول عليها عن قصد" (*CR*, p. 138). والمعنى الذي يدل عليه اللفظ يسمى كذلك "المعنى الأساس"؛ والذي إنما يثيره يسمى "المعنى اللاحق".

الدلالة، في الصوت الملفوظ أو المكتوب، إنما هي إثارة معنى

متصل بذلك الصوت في ذهننا عندما يقرع آذاننا أو أعيننا. لكن كثيراً ما يقع أن اللفظ، بالإضافة إلى المعنى الأساس الذي يُنظر إليه على أنه الدلالة الوضعية لذلك اللفظ، يثير عدة معاني أخر يمكن تسميتها لواحق، لا يُتفطن إليها، مع أنها تنطبع في الذهن (*CR*, p. 130).

وليس "بعض" الألفاظ وحده يستحضر تلك المعاني اللواحق بإزاء المعاني الأساس، بل أكاد أقول: كلها. فقد ذهب مؤلفا **المنطق** إلى أن تلك المعاني ينبغي ورودها بإزاء غيرها في القاموس. "هذه المعاني اللواحق، من كثرتها ومن شدة التنوع الذي تُلحقه بالمعاني الأساس، قد يجدي أن يذكرها واضعو القواميس..." (*CR*, p. 135). فتلك حقاً من خواص المعجم، لا من آثار الخطاب. مثال ذلك أن الذم أو المدح لفعل بعينه قد يكون معنىً لاحقاً بذلك الفعل (وفي ذلك إمكان المترادفات، وإن شئت قل اختلاف المعنى والمسمى).

فهذه الألفاظ: الخيانة الزوجية، ووطء المحارم، والإثم الفاحش، ليست شنيعة في أنفسها، مع أن الأفعال التي تمثلها شنيعة جداً، لأنها لا تمثلها إلا مكسوة بحجاب الفظاعة، وبه نراها جرائم، فصارت تلك الألفاظ تدل على جريمة تلك الأفعال أكثر من دلالتها على الأفعال نفسها؛ وعلى العكس من ذلك من الألفاظ ما يعبر عنها دون استشناع، كأنها مما يُستملح لا من الجرائم، بل يقرنها أيضاً بمعنى السفاهة وخلع العذار (*CR*, pp. 133-134).

وكذلك لفظ "الغشاش" يدل على نقيصة إلا أنه يثير فوق ذلك معنى لاحقاً هو الازدراء (*CR*, p. 131). فالمعاني اللواحق إذاً مدلولات تُستحضر، شئنا ذلك أم أبيناه، في كل فعل من أفعال الدلالة، ولا تتميز من المعاني الأساس إلا بموقعها الهامشي.

وفي قلب المعاني اللواحق ستقع الصور البيانية؛ ذلك أن الصور البيانية معان لواحق تشير إلى موقف الذات المتكلمة مما تتحدث عنه، فتثير على الفور موقفاً مثله عند السامع. "تدل العبارات المجازية، فوق دلالتها على الشيء الأساس، على ميل المتكلم وانفعاله، فتطبع المعنيين معاً في الذهن، بيد أن العبارة البسيطة لا تشير إلا إلى الحقيقة عارية" (*CR*, p. 131). من هنا نشأت نظرية الصور البيانية عند أصحاب بور روايال، وتتعرف الصورة البيانية فيها بأنها عبارة عن انفعال (وانطباع له)؛ وسيعرض تفاصيلها الأب لامي(*).

وقد اطلع دومارسيه على كتابات بور روايال؛ واستفاد منها مفهوم المعنى اللاحق أصلاً للصور البيانية، إلا أنه حرفه تحريفاً بيناً. فعمد أولاً فعممه؛ وهو وإن كان تعريفه واسعاً عريضاً فالظاهر أن "منطق" بور روايال حصره في الواقع في بعض أنماط التداعي وحدها؛ أما دومارسيه فأطلقه على كل معنى مقترن بمعنى أول.

من المعاني ما يسمى لواحق. والمعنى اللاحق معنى يوقظه فينا معنىً غيرُه. فعندما يثار فينا معنيان أو أكثر في آن واحد، فإنْ أثير أحدهما فيما بعد فمن النادر ألا يثار الآخر؛ وهذا المعنى الآخر هو الذي يسمى لاحقا (*Logique, œuvres*, V, p. 321).

(*) نعم، ليست تلك الرؤية أجنبية عن الخطابة القديمة، إلا أنها لم تصغها صياغة منظمة. فهذا القديس أغسطين عدّد منافع العبارات المجازية فقابل كذلك بين المستعملين لها والممتنعين: "أيدفع أولئك بكلامهم السامعين ويستميلونهم إلى الضلالة، ويفزعونهم، ويحزنونهم، ويسَرّون عنهم، ويحضونهم حضاً، ويكون هؤلاء نياماً، فاترين، لا يحركون ساكناً في سبيل الحق" **العقيدة المسيحية** (*La doctrine chrétienne*, IV, II, 3). [والأب لامي (Jean-Edouard Lamy) (1853-1931) جندي سيم كاهناً، اشتهر برؤاه وبتصوفه (المترجم)].

وتجدر الإشارة إلى أنْ لا اختلاف في النوع بين هذين "المعنيين".

والتطبيق في الخطابة أيضاً مختلف. ففي "منطق" بور روايال أن المعنى اللاحق هو أصل "الصورة البيانية"، وفحواه بالجملة أنه تلوين انفعالي يكسو العبارة (ولا أدل على ذلك من أن المثال الوحيد المدروس "استفهام")؛ أما دومارسيه فمفهوم المعنى اللاحق ظل عنده أعم، وأوغل في الذهنية تبعاً لذلك؛ ومجال تطبيقه ليس هو الصورة البيانية (الانفعالية) بل "المجاز". فالظاهر أن المجال ضاق (لأن المجاز عند دومارسيه نوع من الصور البيانية)؛ والواقع أنه اتسع: فكلما تداعت المعاني، لا "الانفعال" وحده، فثمة معنى لاحق؛ والمجاز إنما هو أوضح مثال على ذلك التداعي وأنطقُه به، لأن المجاز إنما هو استغلال لمعان لواحق موجودة: وفحواه أنه تسمية المعنى الأساس باسم أحد معانيه اللواحق. وهذه عبارة دومارسيه:

الاتصال القائم بين المعاني اللواحق، أعني بين المعاني المتصل بعضها ببعض، هو الأصل والمبدأ في مختلف المعاني المجازية التي نحمل عليها الألفاظ. والأشياء التي تترك فينا انطباعاً تكون دوماً مصحوبة بمختلف الأحوال التي تؤثر فينا، وبها في الأغلب نشير إلى كافة الأشياء نفسها التي ليست تلك الأحوال إلا مصاحبة لها، أو إلى الأشياء التي تحيي تلك الأحوالُ فينا ذكراها. واسم المعنى اللاحق الوضعي أقرب في الأغلب إلى خيالنا من اسم المعنى الأساس؛ والأغلب أيضاً في هذه المعاني اللواحق أنها تشير إلى الأشياء مع وفرة من الأحوال لا تبلغها أسماء تلك الأشياء الوضعية، فتُصورها إما بقوة أشد أو برُواء أكبر (*DT*, pp. 30-31).

من شأن كل علاقة بين شيئين أن تصبح أصلاً لمجاز؛ يكفي

في ذلك أن تسمي أحدهما باسم الآخر، أي أن تعرّض بعلاقتهما عوض التصريح بها. وتلك التسمية غير الصريحة قد تكون أمتع أو أقوى، غير أن ذلك إنما هو أثر زائد، لا حاجة إليه في تعريف المجاز. ولا مجاز إلا بالمعاني اللواحق، إلا أنه يكفي أن تقوم علاقة بين شيئين ليكون معك معان لواحق ("لو لم تقم علاقة بين تلك الأشياء ما كان معك معنى لاحق، ولا مجاز تبعاً لذلك" (*DT*, pp. 130-131). هذا، وفي حد الإنسان نفسه أنه قادر على وصل الأشياء بعضها ببعض؛ ففي حد الإنسان إذاً أنه صانع مجازات.

سبب واحد في أحوال واحدة ينتج آثاراً متشابهة. وفي كل الأزمنة وفي كل الأمكنة التي كان فيها البشر كان فيها الخيال، والانفعال، والمعاني اللواحق، وتبعاً لذلك المجازات. كان في لسان الكَلْدان مجازات، وفي لسان الفراعنة، وفي لسان الأغارقة، وفي لسان اللاتين: وهي اليوم جارية أيضاً في أشد الأمم بربرية، بالجملة لأن تلك الأمم من البشر، لها خيال ومعان لواحق. (...) فنحن لا نستعمل المجازات لاستعمال السلف إياها، بل لأننا بشر مثلهم (*DT*, pp. 258-259).

ثم أدرك دومارسيه أن تعريفه الواسع العريض للمعاني اللواحق (وهي، لو تأملت، كل تداع) تندرج أيضاً فيه العلاقة بين الدال والمدلول. قال في تصوره لتعلم اللغة:

كلما أعطونا خبزاً ونطقوا بلفظ الخبز، نقش الخبز عبر العين صورته في ذهننا وأثار معناه، وانطبع صوت لفظ الخبز أيضاً عبر الأذن؛ فصار هذان المعنيان اللاحقان، أي المثاران فينا في آن، بحيث لا يمكن أن يستيقظ أحدهما منفرداً دون أن يثير الآخر (*DT*, p. 73).

ونبه إلى أن الدليل هنا كما هو عند سوسور ليس ركناه الصوت والشيء بل انطباعان ذهنيان. ولو تقدم دومارسيه خطوة أخرى لقلب المعادلة: فالدليل إن لم يكن سوى تداع (لمعنيين لاحق أحدهما بالآخر) فقد لا يكون التداعي (والمجازات مثلاً) سوى دليل (بالقوة)؟ وإن كان بين التداعيات كلها قرابة فقد يكون أيضاً بينها فوارق، هي العلة في وجود الدلائل والمجازات والقضايا، على أنها جميعاً أشكال "متنوعة" من التداعي؟ لكنه لم يسلك هذا السبيل الدلائلي، وقد استكشفه في العهد نفسه ديدرو وليسينغ؛ فلم تظهر تلك الفكرة من جديد إلا بعد ذلك بقريب من خمس وسبعين سنة، في "تقريظ دومارسيه" وفي مناقشة لكتابه **المجازات**. ومؤلف ذلك التقريظ، وقد نشر عام 1805، هو البارون جيراندو (J.-M. de Gérando)، من تلاميذ كوندياك (وهو أيضاً واضع كتاب في أربعة أجزاء عنوانه **في الدلائل**)؛ قال فيه:

انظروا إلى فنون الرسم ولغة الفعل والموسيقى كيف تكلم عقل الإنسان. ليس لها دلائل اتفاقية مؤسسة، فأنشأت لأنفسها لغة، وجدت دلائلها في التداعيات التي صوّرتها في ذهننا الطبيعة أو الأحوال؛ فتراها تأخذ، من الانطباعات الحسية، إحدى حلقات السلسلة الخفية التي تقرن مشاعرنا بذكرياتنا. وهي لا تسمي الشيء، بل تولّد معناه بمعنى يجاوره. وتلك هي الصنعة التي بها تكون المجازات: تستعمل الألفاظ استعمال المصور للألوان والرسام للأجرام، لإقامة تجارة وتبادل بين المعاني، والاعتماد على ما يربط بعضها ببعض لإعارة أحدها عبارة الآخر (*DT*, p. 55).

هذه إذاً بذور نظرية في الدلائل الطبيعية قد تُعتبر المجازات والصور نوعين منها.

ولمفهوم المعنى اللاحق أيضاً نصيب عند بوزيه، لكن في

موضع آخر من مذهبه. فهو عنده أداة لتحليل المعجم، لا الخطاب؛ ويراه أصلاً لا للمجازات وحسب بل أيضاً للمترادفات؛ وهو في هذا أشبه ببور روايال منه بدومارسيه. وتصوره للمعجم شديد الشبه بتصور بالي بعده بقريب من قرن ونصف: وهو أن مترادفات المجموعة الواحدة تشترك في معنى أساس (سماه بالي "حد التوحيد") ومعان لواحق (سماها "وقائع العبارة").

عندما تعرض عدة ألفاظ من نوع واحد معنىً موضوعياً واحداً، ولا يكون الفرق في ما بينها إلا في لطائف مختلفة ناشئة عن اختلاف المعاني المضافة إلى المعنى الأول، فالمعنى الذي تشترك فيه كلها هو المعنى الأساس، والمعاني المضافة إليه المخالفة بين الدلائل هي المعاني اللواحق (“mot”, *EM*, II, p. 582). متى لم تعتبر في الألفاظ التي تعيّن معنىً أساساً واحداً إلا ذلك المعنى الأساسي المشترك فهي مترادفات، لأنها دلائل مختلفة لمعنى واحد؛ لكنها لا تكون كذلك متى نظرت إلى المعاني اللواحق التي تخالف بينها؛ وليس في أي لسان حضاري كان لفظ هو مرادف كامل لآخر بحيث لا يختلف عنه البتة بأي معنى لاحق ويكون في المستطاع حمل أحدهما على الآخر دون خلاف حيثما كان (“synonyme”, *EM*, III, p. 480).

ولم يقل بوزيه شيئاً عن الطريقة التي ينبغي سلوكها لتعيين منتهى المعاني الأساس ومبتدأ المعاني اللواحق.

وسوف يكون من المدهش أن ترى عند بوزيه ظهور قياس العلاقة بين المعنى الأساس والمعنى اللاحق على العلاقة بين الموضوع والمحمول، دون المرور بمرحلة المجازات. وقد قدمنا أن ذلك القياس كان منعدماً عند دومارسيه؛ وقد تجد بيسر أكبر علامات منذرة به في **منطق** أرنو ونيكول: ففيه (*DT*, pp. 138-139) مثال وُضعت فيه العلاقات بين "هذا"، وهو الموضوع، و"جسم"، وهو

المحمول، في مرتبة واحدة مع "هذا" نفسه، وهو هنا معنى أساس، و"خبز"، وهو المعنى اللاحق المقترن به بالمجاز[11]. وقد عرّف بوزيه القضية بقوله:

القضية عبارة تامة عن حكم. ويكفي لذاك الغرض أن تنضم عدة ألفاظ بعضاً إلى بعض، وقد يكون اللفظ واحداً، بواسطة المعاني اللواحق التي أضافها الاستعمال. وتكون العبارة تامةً عندما تخبر بأن للذات وجوداً ذهنياً من جهة علاقتها بهذا التغير أو ذاك ("proposition", *EM*, III, p. 242).

خلاصة الكلام أن هاهنا ما سماه إمبسون[12] بعد ذلك بمائتي عام "تقريرات في الألفاظ": فمن شأن بعض الألفاظ أن تتحقق فيها وحدها قضية، من معنى أساس ومعنى لاحق، عوض موضوع ومحمول! لكن ينبغي الإقرار بأن إمكان ذلك إنما سلَّم به بوزيه لِما تحلى به من روح الاستنباط، لأن أمثلة القضية عنده قضايا صريحة كلها، لا ألفاظ مفردة.

كان كوندياك أول من استثمر ذلك الشبه بين القضايا والمجازات، وبين الخطاب والرمز بصورة عامة تبعاً لذلك. فقد نظر في العلاقات الصريحة في الخطاب، فقسمها إلى نمطين كبريين من العلاقات: التشبيه (وهو الحمل) والتغيير (وهو التعليق). فالمبتدأ

---

(11) نص المراد منه: "دعواهم [أي كهان الكنيسة] في قضية المسيح: هذا جسمي، أن هذا معناه الخبز؛ والخبز - قالوا - لا يمكن أن يكون هو جسم المسيح على الحقيقة؛ فقضية المسيح على ذلك ليس معناها: هذا جسمي حقاً بتة".

(12) إمبسون (William Empson): شاعر ناقد إنجليزي (1906-1984). وضع دواوين، ثم رصد "تعدد الدلالة" في الأدب؛ وجزم بأن الإبهام ليس من عوارض الضعف في المؤلف، بل يغني معنى عمله.

والخبر الوصفي في القضية "مشبَّهان"؛ والنعت الملازم "يغير الاسم"[13].

عندما أصوغ قضية فأنا أقيم تشبيهاً بين حدين، هما المبتدأ والخبر الوصفي (...). ولابد في القضية من ثلاثة أمور: المبتدأ والخبر الوصفي والفعل؛ لكن كل واحد منها من شأنه أن يغيِّر، وتسمى تلك التغييرات التي تصاحبه "لواحق" (*AE*, p. 547).

ولنأخذ مثالاً على الحالة الأخيرة العبارة votre illustre frère ("أخوكم الأمجد").

يعبر frère ("أخو") وكل اسم غيره عن كائن موجود، أو يُرى كذلك. أما votre ("كُم") وillustre ("الأمجد") فعلى العكس تعبر عن صفات، لا يرى الذهن أن لها وجوداً بأنفسها بل لا يرى لها وجوداً إلا في المبتدأ الذي تغيره. ومعنى frère من بين تلك المعاني الثلاثة هو المعنى الأساس؛ والآخران اللذان لا وجود لهما إلا به يسميان "لاحقين"، وهو لفظ يدل على أنهما يضافان إلى الأساس، ليتحقق وجودهما فيه ويغيراه. وعلى ذلك نقول: يعبر كل اسم عن معنى أساس، بالقياس إلى النعوت التي تغيره؛ ولا تعبر النعوت البتة إلا عن معاني لواحق (*Grammaire*, I, p. 454).

وليست المعاني اللواحق هنا سوى مادة إحدى العلاقتين

---

(13) "التعلي (subordination)": (انظر **مبادئ الأسلوبيات العامة**، 172، في الحاشية). و"المبتدأ" هو هنا "الفاعل (sujet)"؛ وقلنا "المبتدأ" ليصح لنا "الخبر الوصفي"، إذ لا خبر للفاعل. و"الخبر الوصفي (attribut)" و"النعت الملازم (épithète)"؛ وهو في **المعجم الموحد**: "نعت، صفة" (في موضعين) و"نعت" (في موضع ثالث). و"النعت (adjective)" (وهو في **المعجم الموحد**: "نعت، صفة")؛ و"الاسم (substantif)": (وهو ما في **المعجم الموحد**).

النحويتين الممكنتين. ولئن كانت صناعة التفكير تلفت الانتباه إلى "تشبيه" المبتدأ والخبر الوصفي فأول ما تُعلّمنا إياه صناعة الكتابة هو كيف ندرّج "التغيير".

لب الصناعة أن تمسك به [يعني المعنى] مع علاقاته كلها، وأن تعثر في اللسان على العبارات التي من شأنها أن تعرضه مع جميع تغيراته. فأنت لا تقتصر في الخطاب على أن تتصفح المعاني الأساس على عجل، بل على العكس تتوقف عند كل واحد منها قليلاً أو كثيراً، وكأنك تطوف به (tourner autour)، لإدراك الزوايا التي تُعرض فيها وكيف يتصل بعضها ببعض؛ ولذلك سميت tours ("أوجُهاً") مختلف العبارات المستعملة للترجمة عنها (*AE*, p. 552).

إذاً أضحت "الأوجه" (tours، وإنما هو ترجمة "المجازات") اسم جنس لكل ما يطرأ من تغيير وإطناب على المعاني الأساس، وسيكون عنوان الكتاب الثاني من رسالة "صناعة الكتابة" هو **مختلف أنواع الأوجه.** وذكر كوندياك الأوجه التي يدرسها النحو ("اللواحق التي تعبر عنها النعوت والظروف والقضايا العارضة") (المصدر نفسه)؛ ثم استعرض أنواع "الأوجه" الأخرى، كالردف، والتشبيه، والطباق، و"المجاز"، والتشخيص، والتقديم والتأخير.. أما المجازات خاصة فإنما هي تبادل للمواضع بين المعنى الأساس وواحد من المعاني اللواحق (الممكنة) في اللفظ. "اللفظ متى انتقل من الحقيقة إلى المجاز تغيرت دلالته: فلا يكون المعنى الأول إلا لاحقاً، ويصير المعنى الجديد أساساً" (*AE*, p. 561). يتبين أن تلك القائمة تصطف بعضاً بإزاء بعض فيها المجازات، أو الاستحضارات غير الصريحة، والصور البيانية، كالطباق أو التقديم والتأخير، وطرائق خطابية صرف، كالتشبيه والردف، والنعوت أيضاً والظروف؛ وعندما يسعى كوندياك في تعريف كل واحد من تلك "الأوجه" على

حدة لا يلتفت إلى إقامة نمطيات للوجوه: فالائتلاف هنا أهم عنده من الاختلاف. وتصوره للمعاني اللواحق في آن أوسع وأضيق من تصور دومارسيه: أضيق لأنه لا ينتج عن كل تداع معان لواحق (مثاله الحدان "المشبّهان"، أي المحمول أحدهما على الآخر)؛ وأوسع لأنه كان صريح العبارة في أن أصل الظواهر الخطابية والرمزية واحد(*). وبذلك تزول في آن واحد لا خصوصية المجاز وحسب بل خصوصية الصورة البيانية أيضاً - وسيأتي الكلام على ذلك بالتفصيل.

لم يجعل فونتانييه المعنى اللاحق أصلاً للمجازات. فقد ذكر ذلك المفهوم مرتين: ذكره في **الشرح** لانتقاد إبهامه وقلة دقته (لأن دومارسيه لم يعيّن حداً لامتداده)، واقترح أن يحل محله مفهوم آخر أعم جامع للجنس، هو المعاني المتماثلة.

وربما كان عليه [يريد دومارسيه] أن يضم تحت اسم واحد، هو المعاني المتماثلة، جميع أضرب المعاني التي يتصل، من قريب أو بعيد، في الشيء الواحد أو في أشياء مختلفة، بعضُها ببعض، كيفما اتفق (*CR*, p. 61).

والواقع أن هذا التغيير (في الاصطلاح) لا يرضيه: فالبحث عن الأصول ليس مما يستهويه. وعندما ظهر ذلك المفهوم مرةً أخرى في "الموجز المدرسي" جاء مغموراً في قائمة من "الأسباب العارضة

(*) وتقع بعد ذلك ببضعة أعوام على قياس مثله في كتاب J. J. Breitinger, *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (Zurich: [n. pb.], 1740):

وهو موسوعة **المشابهات**، هو قوله: "كلما ضممت عناصر متوافقة نشأت، في منطق الخيال، صور المشابهة، تماماً كما تنشأ القضايا في مذهب العقل من اتحاد المفاهيم التي يمكن التفكير فيها. ولو أردنا الذهاب أبعد من ذلك بهذا المعنى لأمكننا أن نواجه "طباقات" الخطابة، وهي القضايا المضادة، بالقضايا السالبة في مذهب العقل، تماماً كما تحتل الصور البيانية بالمشابهة محل القضايا المؤكّدة" (ص 8-9).

للمجازات"، ولم يُعن إلا بالفرق بين الأثر الذي يكون لاسم المعنى الأساس ولاسم المعنى اللاحق.

ليس بنادر أن يكون لتلك المعاني اللواحق تأثير أشد في الخيال ويكون حضورها لديه أقوى من المعنى الأساس، أو تكون في أنفسها أنضر وأمتع، أو تكون آلف إلى ذهننا وأقرب إلى أذواقنا وعاداتنا، أو تكون كأنها توقظ فينا ذكريات أكثر نبضاً بالحياة أو أعمق أو أهم .(*FD*, p. 160)

يتبين من هذه القائمة الهجينة التي كادت تكون جامعة مانعة أن مفهوم المعنى اللاحق لم يعد حاملاً لأي عقيدة كان.

هذا الغنى في البحث عن "أصول" المجازات يقابله أن "التعاريف" الموضوعة للظاهرة مخلفة للرجاء (ولا تتغير أبداً): ذلك أن واضعي الخطابة في القرن الثامن عشر سلّموا بإحدى الدعاوى التي ردها كنتليانس، فعرّفوا المعنى الوضعي بأنه المعنى الأصلي (الاشتقاقي)، والمجازَ بناء عليه بأنه المعنى المشتق.

المعنى الوضعي في اللفظ هو دلالة اللفظ الأولى (*DT*, p. 26). تُحمل [الألفاظ] على المعنى الوضعي، أي على أول ما وُضعت له (دومارسيه أيضاً، مادة "صورة بيانية"، œuvres, V, 263). يُحمل اللفظ على المعنى الوضعي كلما استُعمل ليثير في الذهن المعنى التام الذي قصد الاستعمال الأولي تكريسه للدلالة عليه... (بوزيه، مادة "لفظ"، *EM*, II, p. 570). معنى اللفظ الوضعي هو المعنى الذي أقيم هو له أولاً (بوزيه أيضاً، مادة "صورة بيانية"، *EM*, II, p. 110). يكون اللفظ محمولاً على المعنى البدائي كلما دل على المعنى الذي لأجله أقيم... (كوندياك، *AE*, p. 560؛ نعم، حل هنا "بدائي" محل "وضعي"، وهو أصوب، إلا أن القول رجع به إلى تحصيل الحاصل).

وفونتانييه هو الذي سيقيم بوضوح هذه الفروق التي اعتدنا عليها اليوم. ويبدو تعريفه لأول وهلة شبيهاً بما تقدمه:

المجازات معان متفاوتة الاختلاف عن المعنى البدائي، تكون، في العبارة عن الفكر، للألفاظ متى حُملت على معاني جديدة (*ED*, p. 39).

لكنه قد ميز قبل ذلك المعنى البدائي من المعنى الوضعي بأن عرّف هذا تعريفاً آنياً محضاً:

أما أنا فأرى أن اللفظ يكون محمولاً على معنى وضعي، وإن شئت قل يكون وضعياً، كلما كان ما يدل هو عليه لا يدل عليه خاصة وبالوضع أي لفظ غيرُه يكون من الممكن التسامح في استعماله؛ أي كلما كانت دلالته، بدائية كانت أم غير بدائية، مألوفةً له عادية فيه بحيث لا يستطاع حسبانها كالطارئة أو المستعارة وحسب، بل يكون من الممكن على العكس من ذلك عدّها كالإجبارية الضرورية (*CR*, p. 44-45).

يخرج من تلك التعاريف أن المعنى "البدائي" يقابل المعنى "المجازي" (أي المجازات)، بيد أن المعنى "الوضعي" يقابله المعنى "البياني غير الوضعي" (وسوف نعود إلى ذلك عند تعريف الصورة البيانية)؛ إذاً ليس المعنى الوضعي بالضرورة بدائياً، وليس المجاز بالضرورة صورة بيانية: ذلك أن المقابلة بين البدائي والمجازي تقع في المحور التطوري، والمقابلة بين الوضعي وغير الوضعي في المحور الآني(*). وهذا الرفض للمعيار الآني في تعريف

(*) ونشير استطراداً إلى أن ذلك التمييز صاغه صياغةً أخرى، تكاد تكون معاصرة، مؤسس فرع علمي سوف يتضح أنه هو الذي قضى على الخطابة، وهو الفقيه اللغوي وولف (F. A. Wolf)، الذي قال في كتابه (المنشور بعد وفاته): *Vorlesungen über die* = *Altertumswissenschaft* (édition posthume de 1831, p. 280):

المجاز (والرفض المصاحب له لتعريفه بأنه استبدال دوال) جاءت العبارة عنه صريحة عند فونتانييه:

قوام المجاز ليس هو، كما قال دومارسيه، الحلول محل عبارة وضعية، بل هو حمله على معنى مختلف عن المعنى الوضعي (عن المعنى الوضعي البدائي)، هو حمله على معنى محرَّف (*CR*, pp. 218-219).

هذا، وتفتح "الآلية" اللسانية التي تكون بها المجازات الباب لعدة اقتراحات مهمة. وقد كان دومارسيه واعياً بأن ظهور المجاز مقترن بأحوال نحوية تركيبية خاصة: ذلك أن اللفظ يتخذ معنى ثانياً "لأنه، قال، يُضم إلى ألفاظ غيره قلما يقترن بها في المعنى الوضعي" (*DT*, p. 35)؛ وجزم بأن "الألفاظ لا يكون لها المعنى الاستعاري إلا في اتحادها بغيرها اتحاداً جديداً" (*DT*, p. 161). لكن حدسه للشروط اللسانية لنشأة المجاز لم يُستغل استغلالاً مطرداً. وفي غير ذلك الموضع اقترح دومارسيه نفسه وسائل أخرى تمكننا من الكشف عن وجود معنىً ثان. فمنها السياق اللساني، أو ما سماه "الأحوال":

تعرّفنا الأحوال المصاحبة للمعنى الحرفي في الألفاظ المستعملة في التعريض أن ذلك المعنى الحرفي ليس هو ما كان المراد إثارته في ذهننا، وبيسر نكشف عن المعنى المجازي الذي أريدَ إفهامنا إياه (*DT*, p. 252).

"لكن الوضعي (propria) ليس هو الأول (prima)، ذلك أن [المعنى] الأول هو الذي وُجد في اللغة منذ بدايتها، أو يمكن حسبانه كذلك؛ أما الوضعي فقد وُجد واللغة قد تكونت، ويعّين، في اللسان الذي تكوّن، الدلالة المقابلة للدلالة المجازية. فالمقابلة إذاً بين الوضعي (propria) و المجازي (figurata) وبين الأول (prima) والمشتق 3 (derivata).

وأحياناً تكون قرائن شبه لسانية هي التي تقترح ضرورة تأويل القول تأويلاً جديداً:

نبرة الصوت، ولاسيما معرفة الرجل ومناقبه ومثالبه وطريقة تفكير المتكلم، أنفع في معرفة التهكم من الكلام الذي يقال (*DT*, p. 199).

والظاهر أن دومارسيه يقترح هنا نمطيات لقرائن المعنى البياني غير الوضعي: فمنها ما يكون في الألفاظ نفسها، فيكون عندئذ تنافرٌ، أي استحالةُ تحقيق التأليف (كما هو الشأن في الاستعارة، مثال الرمزية المعجمية)؛ ومنها ما يكون في السياق، السياق النحوي التركيبي أو سياق فعل القول، المشتمل على المعرفة المشتركة بين المتخاطبين، كما هو الشأن في التهكم والتعريض (مثالَي الرمزية القضوية). ولا يخفى أن فونتانييه كان أبعد من أن يصوغ مثل تلك القسمة. ولم يكن بوزيه أدق منه: "ينشأ المجاز عندما يجد اللفظ نفسه مقترناً بألفاظ غيره تحرفه بالضرورة عن معناه الوضعي إلى معنى مجازي" (مادة "صورة بيانية"، *EM*, II, p. 111). وليست ملكة التصنيف عند فونتانييه بمغنية شيئاً هاهنا، إذ يبدو أنه لم يلتفت إلى المسألة إلا عرضاً. فقد ذكر استعارة وتساءل:

كيف تعرف أن masque ("قناع") لا ينبغي أن يُحمل هنا على الحقيقة، أي الوجه الزائف من قماش أو ورق أو شمع أو غير ذلك من المواد؟ بكون ذلك المعنى محالاً لا قيمة له، وبكون أحوال الخطاب كلها داعيةً بالضرورة إلى تقدير غيره (*CR*, p. 52).

وذكر على العكس من ذلك المعنى الروحاني (المقابل للمعنى الحرفي المجازي) وجزم بأنه ينشأ "من أحوال الخطاب، أو من نبرة الصوت، أو من ارتباط المعاني المعبَّر عنها بالمعاني غير المعبر

عنها" ("صور"، 59؛ وتلك قائمة جارية معتمدة منذ كنتليانس، على الأقل فيما يخص التهكم). لكن هنا أيضاً لم يوصل الاقتراحان بعضهما ببعض.

أما مسألة "تصنيف" المجازات فقد اكتفى دومارسيه فيها بتعدادها. وتعاريفه بالجملة تقليدية؛ والوصل الوحيد الذي يبدو أنه أثار انتباهه (ورجع إليه مراراً) هو وصل كناية التطابق بكناية الاقتران: فقد فطن إلى القرابة بينهما واجتهد في الوقت نفسه في تمييز إحداهما من الأخرى، بأن الشيئين المقترنين بالمصاقبة لا استقلال لأحدهما عن الآخر في كناية الاقتران، ولكل واحد منهما وجود مستقل في كناية التطابق:

في هذه الصورة البيانية وتلك علاقة بين الشيء المراد الكلام عليه والشيء المستعار اسمه؛ (...) غير أن العلاقة بين الأشياء تكون في كناية التطابق بحيث يظل الشيء المستعار اسمه مستقلاً عن الشيء الذي يوقظ معناه، ولا يتكون منهما معاً مجموع (...) بيد أن العلاقة القائمة بين الأشياء في كناية الاقتران تفرض أن تلك الأشياء يتكون منها مجموع كالكل والجزء؛ واتحادهما ليس علاقة بسيطة وحسب، بل هي أعمق وأكثر استقلالاً... (*DT*, p. 130-131).

وكان كونديياك أيضاً غير مبال بالتصنيفات، بل جعل من لامبالاته مبدأ ("إياكم أن تجعلوا هذه الأسماء: كناية التطابق، الاستبدال، التلطيف... على ذُكْر منكم"، *AE*, p. 561)؛ ولم يمنعه ذلك فيما بعد من إحصاء عدد لا يستهان به من الصور البيانية. وليس كذلك بوزيه وفونتانييه: فقد كان لهما معاً ولوع بالتصنيفات.

وقد ارتضى بوزيه ما رآه دومارسيه من الفرق بين كنايتي الاقتران والتطابق، إلا أنه عرّفهما من عنده. "كناية التطابق. مجاز

يعبر فيه اللفظ لا عن دلالته البدائية بل عن دلالة أخرى بينها وبين الأولى علاقةُ معية" (مادة "كناية التطابق" *EM*, II, p. 547). "كناية الاقتران مجاز يعبر فيه اللفظ لا عن دلالته البدائية بل عن دلالة أخرى بموجب التعليق القاضي بأن تكون إحداهما داخلة في الأخرى" (مادة "كناية الاقتران"، *EM*, III, 478؛ ونشير أيضاً إلى أن بوزيه، كشيشرون قبله، فرق بين كنايتي الاقتران بالجزء عن الكل وبالنوع عن الجنس، فسمى تلك كناية "طبيعية" وهذه كناية "مقولية"). لكن الأهم من ذلك أن هذا الفرق نفسه بين المعية والتعلق، وقد سُميا هذه المرة مطابقةً واقتراناً، سيكون أساساً لتصنيف للمجازات، لا ينطوي إلا على صنف ثالث له من العموم ما للاثنين الآخرين، هو المشابهة:

هذه أهم السمات العامة التي تقوم عليها المجازات. بعضها مؤسس على ضرب من التشابه: وتلك هي الاستعارة، عندما لا تنعقد الصورة البيانية إلا على لفظ أو لفظين؛ والمثل، عندما تهيمن على امتداد الخطاب كله. وبعضها مؤسس على علاقة التطابق: وتلك هي كناية التطابق، وإليها ينتسب أيضاً ما يسمى باسم زائد هو الاستبدال [وبوزيه نفسه لم ير أنه زائد عندما قسم المجازات إلى أربعة: المشابهة، والتعليق، والمعية، و"الترتيب" (مادة "صورة بيانية"، *EM*, II, p. 109). وبعضها أيضاً مؤسس على علاقة الاقتران: وتلك هي كناية الاقتران وما يتعلق بها؛ وما كناية الفرد[14] (antonomase) إلا نوع منها، يسمى لغير جدوى باسم مختلف. فاحذروا: فكل ما هو حقاً مجاز فداخل تحت واحد من هذه المعاني

---

(14) قال فونتانييه (95): "هي الإشارة تارةً إلى الفرد إما بإسم الجنس المشترك وإما بإسم فرد غيره من جنسه، وطوراً إلى النوع بإسم الفرد أو بإسم نوع غيره يكون هو منه كما يكون الفرد من فرد غيره".

العامة الثلاثة. . . (مادة "مجاز"، *EM*, III, p. 581).

ولـم يتساءل بوزيه البتة عن السبب في تلك العلاقات الثلاث "وحسب"؛ ولـم يمنع ذلك فونتانييه من الاقتناع بذلك التصنيف، وتطبيقه كما هو في "الشرح القياسي" وفي "الموجز المدرسي".

وكان لبوزيه مساهمة أخرى في تصنيف المجازات، هي نفيه من قائمتها للمجاز الشائع[15] (catachrèse) أو الاضطراري (نحو "أجنحة الطاحونة"). فالمجاز الشائع والمصاداة عند بوزيه طريقتان من طرائق الاشتقاق، يتيسر بإحداهما إنتاج المعجم المجرد وبالأخرى العيني. ولا يمكن أن يكون المجاز الشائع مع المجازات الأخرى، على أنه منها، بل إنما هو استعمال بعينه لأي مجاز كان.

من البين إذاً أن المجاز الشائع ليس استعارة ولا كناية تطابق ولا أي مجاز غيرهما: هو كما قلت استعمال اضطراري لمجاز من المجازات للعبارة عن معنى ليس له بعدُ اسم خاص، بواسطة اسمِ معنى غيرِه يمتّ إلى الأول بسبب. فالمجازات مَعين المجاز الشائعَ لأنه يمتح منها ما يُضطر إلى استعارته؛ إلا أنه ليس بمجاز. (مادة "مجاز شائع"، *EM*, I, p. 358). تستحيل الاستعارة وكناية التطابق وكناية الاقتران وغيرها مجازاً شائعاً متى استُعملت عند الضرورة، لتحل محل لفظ وضعي ناقص في اللسان. ومنه أنتهي إلى أن المجاز الشائع ليس نوعاً من المجاز وإنما هو مظهر من شأن كل مجاز أن يتخذه (مادة "مجاز"، *EM*, III, p. 581).

---

(15) (وهو ما في **المعجم الموحد**)؛ قال فونتانييه (213): "هو أن يكون الدليل المرصود لمعنى أول مرصوداً أيضاً لمعنى جديد لم يكن له من قبل أو لم يعد له دليل خاص به في اللسان".

وفي هذه المسألة أيضاً لم يزد فونتانييه شيئاً على تطبيق درس بوزيه.

الصورة البيانية: نظريتها وتصنيفاتها

افتتح دومارسيه رسالته بالتمييز بين تعريفين اثنين للصورة البيانية، يمكن اختصارهما كالتالي: الصورة البيانية التي هي مغايَرة والصورة البيانية التي هي شكل. والواقع أن ذينك التعريفين قد وردا قبل عند كنتليانس، ولم يجعل أحدهما مقابلاً للآخر بل الثاني عنده حصر وتدقيق للأول. فعند كنتليانس أن قولك: الصورة البيانية شكل القول، غير كاف، إذ تصير كل لغة عندئذ صورة بيانية. فلابد من استكمال ذلك التعريف بأن تضيف أن الصورة البيانية طريقة في الكلام تغاير الطريقة البسيطة المشتركة.

وما راق كنتليانس ليس هو ما استحسنه دومارسيه: فقد اختار التعريف الواسع ورد التعريف الضيق. وحججه في رد تعريف الصورة البيانية بأنها مغايرة معروفة: يُصنع منها يوم السوق ما لا حصر له. . .

ليست الصور البيانية هي التي تغاير لغة الناس المعتادة، بل على العكس قد تكون طرق الكلام بلا صور بيانية هي التي تغايرها لو كان من الممكن وضع خطاب ليس فيه سوى عبارات غير مجازية (DT, p. 3).

فتبنى تعريف الصورة البيانية بأنها شكل، معتمداً أيضاً على تشبيه صار سنّة في الخطابة القديمة بين اللغة والجسم.

الصورة (figure)، في الوضع، هي شكل الجسم الخارجي. والأجسام كلها ممتدة؛ ومع خاصة الامتداد العامة هذه فلكل واحد منها صورته وشكله الخاص، وبه نرى كل جسم مختلفاً عن جسمٍ غيره: فكذلك العبارات المجازية (DT p. 7).

ومن شأن القول أن يغير صورته، إلا أنه لا يستطيع أن يتجرد منها:

كلما حُمل اللفظ على معنى آخر بدا كأنه في شكل مستعار، في صورة ليست هي صورته الطبيعية (*DT*, p. 27).

نعم، لكل جسم شكل؛ فهل يخرج منه، كما تفطن إليه كنتليانس، أن اللغة كلها مجاز؟ لم يسأل دومارسيه نفسه البتة هذا السؤال صراحة؛ فكان ذلك الامتناع سبباً في كثير من التهافت والزلل. وله أولاً أن يرد على ما عيب عليه بأن من العبارات ما ليس بمجازي؛ إلا أنه لم يسع في طلب الوسائل التي تمكنه من إقامة الفرق. وجاء ذلك النقص مدسوساً تحت اسم "التغيير": فعنده أن الصور البيانية هي، من بين العبارات كلها، تلك التي طرأ عليها تغيير؛ إلا أن دومارسيه لم يبين المادة التي تغيرت. وإذا كانت الصورة البيانية تتعرف بالقياس إلى ما ليس بصورة بيانية بأنها تغيير طرأ على عبارة أولى، أفليس في ذلك رجوع ـ من غير نية قدحية ـ إلى تعريف الصورة البيانية بأنها مغايرة؟ إليك ما قاله دومارسيه:

تفيد [العبارات المجازية] أولاً ما يفكَّر فيه؛ فلها أولاً هذه الخاصة العامة المناسبة لكل الجمل ولكل مجموعات الألفاظ، وهي أنها تدل على شيء بموجب البناء النحوي؛ غير أن في العبارات المجازية أيضاً، إلى ذلك، تغييراً خاصاً تنفرد به، وبموجب ذلك التغيير الخاص جعلوا من كل ضرب من الصور البيانية نوعاً قائماً برأسه. (...) طرق الكلام التي لم ير فيها [النحاة وواضعو الخطابة] من مزية خاصة سوى الإعلام بما يفكَّر فيه إنما تسمى جملاً وعبارات ومدائد[16] (périodes) أما تلك التي تعبر لا عن أفكار وحسب بل عن

(16) "المدائد" جمع "المديدة": وقد كنت ترجمته في **مبادئ الأسلوبيات العامة** (240) بقولي "الجملة الطويلة"؛ وأفضل عليه "المديدة" لأنه لفظ واحد.

أفكار مقولة بطريقة خاصة أسميها "صوراً بيانية"، لأنها تبدو كأن لها شكلاً خاصاً، ولها تلك السمة الخاصة التي تميز بعضها من بعض ومن كل ما ليس سوى جملة أو عبارة (*DT*, pp. 7-9).

وفي آخر هذا الفصل ساق دومارسيه تعريفه:

"الصور البيانية" طرائق في الكلام تتميز عما عداها بتغيير خاص هو السبب في جعلهم كل واحدة منها نوعاً بعينه، وبه تصير أنبض بالحياة أو أنبل وأشرف أو أمتع وألذ من طرائق الكلام التي تعبر عن لب المعنى نفسه من غير أن يكون فيها تغيير خاص (*DT*, pp. 13-14).

ليست كل لغة إذاً مجازية؛ فمن الجمل ما يقتصر على الدلالة، على الإعلام بالمعنى؛ ومنها ما يضيف إلى تلك الخاصة العامة تغييره، أي طريقة خاصة به. لكن عندما كان على دومارسيه أن يفسر لنا طبيعة ذلك التغيير لاذ بعلة غائية، وترك المجال البنيوي الذي كان ميدانه إلى ذلك الحين؛ قال: التغيير المجازي تغيير تحسُن به العبارات غير المجازية.

ولعل دومارسيه لم يكن مراده أن العبارات غير المجازية "أبسط وأشيع"، ولا أنها أفضل من الصور البيانية، إلا أن المقابلة التي سلّم بها، وهي أن الصورة البيانية تغير عبارة هي معنى محض، سوف تنتهي به حتماً إلى ذلك، لأن دومارسيه ما كان بقادر على تجاوز أنموذج من أشدها دواماً في الثقافة الغربية القديمة، هو أن المعنى أهم من العبارة عنه، كما أن الروح أهم من المادة، والداخل من الخارج. فليس من باب الصدفة أنه ذكر أن الفرق الذي يختص به المجاز "يكمن في الطريقة التي يغاير بها اللفظ دلالته الوضعية" (*DT*, p. 18، والتنبيه مني)؛ ولا لغير علّة جعل فوق كل شيء وضوح الخطاب

(وهل من شيء أوضح من خطاب "يفيد ما يفكَّر فيه"؟): "في أيامنا هذه (. . .) يعشق الناس ما هو صادق، ما يفيد، ما ينير، ما يثير الانتباه، ما له موضوع معقول؛ ولا تُعد الألفاظ إلا دلائل لا يوقف عندها إلا للوصول رأساً إلى ما تدل عليه" (*DT*, pp. 326-327). لكن إن كان على الدلائل أن تكون شفافة فكيف السبيل إلى معرفة "السمة الخاصة" المميزة للبناءات المجازية؟ وكيف يمكن تقديرها حق قدرها إن كان المثل الأعلى للخطاب هو هذا الوضوح الشفاف؟ "لا يتهاونّ أحد في أن يردّد على أسماع الشباب أنه لا ينبغي الكلام ولا الكتابة إلا للإفهام، وأن الوضوح أولى صفات الخطاب وأهمها" (مادة اشتباه[17] Encyclopédie (*amphibologie*) *œuvres*, IV, p. 137).

خارجية الصورة البيانية ـ ودونيتها إذاً ـ تنكشف أيما انكشاف في التشبيهات والمجازات المستعملة للكلام عليها. ودومارسيه ينتقل من غير مشقة من التشبيه الأول ـ للصورة البيانية بالجسم ـ إلى تشبيه آخر، يبرز صفتها السطحية غير الضرورية، هو تشبيه الصورة البيانية باللباس، وهو كما تعلّم تشبيه صاحب الخطابة منذ نشأتها، ويبدو أن دومارسيه لتوّه قد اكتشف له جدّة مدهشة. "كأن [الصور البيانية] تعير هذه المعاني الشائعة لباساً أشرف" (*DT*, p. 34) بل صنع في هذا الغرض ما يشبه الخرافة الحكمية:

تخيلوا للحظة جيشاً عرمرماً ليس على بعض عساكره سوى اللباس العادي الذي كان لهم قبل تجنيدهم، وعلى غيرهم زي فيلقهم

(17) قد أخل به **المعجم الموحد**. وفي **كشاف اصطلاحات الفنون**: "التخييل... ويطلق على تصور وقوع النسبة ولا - وقوعها من غير تردد ولا تجويز...، وعلى الإبهام وعلى قسم من الاستعارة". و"التخييل" حسن جداً إلا أن له اليوم معنىً آخر. وفي **قاموس اللسانيات**: "الإبهام"؛ وفي **المعجم الفلسفي** (مصر): "اشتراك التركيب"؛ وفي **المنهل**: "ازدواج، التباس. جملة مبهمة، لحن".

الموحد: فهؤلاء جميعاً بلباس يميزهم، ويُعرف به من أي فيلق هم، وأولئك بلباس أحمر وأزرق وأبيض وأصفر وغير ذلك. فكذلك مجاميع الألفاظ المكونة للخطاب؛ فالقارئ المتمرس يقرن اللفظ والجملة بنوع بعينه من الصور البيانية، متى عرف فيهما شكل تلك الصورة ودليلها وسمتها؛ والجمل والألفاظ التي تخلو من سمة أي صورة بيانية بعينها كالعساكر العارية من زي أي فيلق كان: ليس عليها من التغييرات إلا ما لابد منه لإفادة ما يفكَّر فيه (*DT*, pp. 10-11).

وبُعيد ذلك بأسطر يضيف دومارسيه:

إضافة إلى خواص التعبير عن الأفكار، شأنَ كل مجاميع الألفاظ الأخرى، ما لا أخشى أن أسميه مزية اللباس، أعني تغييراً خاصاً بها، من شأنه أن يوقظ الانتباه، أو يعجب، أو يؤثر (*DT*, p. 11).

هذه الصفحة جديرة بالعناية من أكثر من وجه. فهي الشاهد على أن دومارسيه يصدر عن الإيديولوجيا الخطابية التقليدية، بل يصدر عنها، فوق ذلك، دون أن يتفطن إلى صنيعه. وفي الوقت نفسه ـ وفي هذا شهادة أخرى على التهافت الخصيب المميز لدومارسيه ـ استطاع أن يقلب ذلك التقليد من داخله: كلها بلباس (سواء في ذلك العبارات المجازية إذاً وغير المجازية)؛ أضف إلى ذلك ليس اللباس كما كان العهد به دوماً للزخرفة، بل لإفادة الانتساب؛ صار اللباس وظيفياً، ولم يعد زخرفياً. والذي لا يقين فيه بعد هو أي من الاثنين: دومارسيه والتراث، استطاع أن يقلب الآخر، في هذا الصراع الذي لا شك في أنهما معاً كانا غير واعيين به.

ذلك أن التشبيه، أياً ما تكن الطريقة الخاصة التي تناوله بها دومارسيه، له في نفسه معنى عمره ألفا سنة، غلبت فيه على الصور البيانية وظيفة الزخرفة أولاً. فلا عجب أن ترى الشعر، موطن الصور البيانية بلا منازع، يتعرف بأنه خطاب يقول "الشيء نفسه" الذي

يقوله الخطاب غير الشعري، لكن بزخرفة أكبر. "عبقرية الشعر أن يمتّع الخيال بصور تنحل في الأغلب ـ لو تأملت ـ إلى معنى من شأن الخطاب العادي أن يعبر عنه بأبسط من ذلك، لكن بشيء من الجفاف أو من الدناءة" (*DT*, pp. 222-223). ها هي الصور البيانية، من غير قدح فيها، تغاير طريقة الكلام البسيطة...

وقد أدت تلك التناقضات والترددات إلى التطور الوحيد المشهود عند دومارسيه، من بحثه **في المجازات** إلى عرضه للمذهب الخطابي في مواد **الموسوعة**. ففي مادة "صورة بيانية" لم يدّع أن القول بأن لكل عبارة صورة (أي شكلاً)، وإنما اقتصر على تصور الصورة البيانية بأنها مغايرة للعبارة البسيطة، وهو تصور أكثر انسجاماً إلا أنه أقل طموحاً.

figure ("صورة"). أصل هذا اللفظ fingere، بمعنى Efformare, Componere، شكّل، وضع، رتّب. وعلى ذلك المعنى يُحمل ما قاله سكاليجر من أن الصورة البيانية إنما هي وضع خاص للفظٍ أو مجموعة ألفاظ. (...) وقد يزاد عليه: **1**. أن ذلك الوضع الخاص هو بالقياس إلى الحالة البدائية الأصلية إن صح القول في الألفاظ أو في الجمل. والمغايرات المختلفة الطارئة على تلك الحالة البدائية والتغييراتُ المختلفة الأخرى هي قوام مختلِفِ الصور البيانية اللفظية والمعنوية (*œuvres*, V, p. 262).

لم تعد الصور البيانية إذاً مغايرات وتغييرات وحسب؛ نعم، لم تعد مغايرات للطريقة الشائعة المتواترة في العبارة، بل لحالة "أصلية" للخطاب، لم يقل عنها دومارسيه شيئاً؛ إلا أنه من الممكن تخمين الجهة التي ذهب إليها فكره عند قراءة مادة "بناء": ففيها لب فكره النحوي. والبناء، أو البنية النحوية التركيبية في الجمل الخاصة، من شأنها أيضاً أن تكون وضعية أو مجازية:

يسمى هذا الضرب الثاني من البناء بناءً مجازياً لأنه يتخذ صورة، أو شكلاً، ليس هو البناء البسيط. والحق أن البناء المجازي يسوّغه استعمال خاص؛ إلا أنه ليس جارياً على أكثر طرائق الكلام قياسية، أي ذلك البناء التام المرتب الذي ذكرناه قبل (*œuvres*, V, p. 17).

تأويل البسيط هنا أنه "القياسي"؛ وتقابل الصورة البيانية قاعدة من شأنها أيضاً أن تعطي نتاجاً "تاماً" (وإلا كان ثمة "حذف") و"مرتباً" (وإلا كان ثمة "تقديم وتأخير"). والصورة البيانية، شأنها شأن ما ليس بصورة بيانية، "يسوّغها الاستعمال"؛ فهي لا تقابل الاستعمال (كما هو المراد في التعريف الذي ارتضاه كنتليانس) بل القاعدة، أي القياس.

تعريف الصورة البيانية الذي اقترحه دومارسيه، متى تتبعتَ منطقه إلى منتهاه، لم يعد مقابلاً لتعريف الصورة البيانية بأنها مغايرة، وإنما هو نسخة مختلفة منه (لم يستطع دومارسيه مع ذلك صوغها صياغة مضبوطة). وهذا التراجع وذلك الإخفاق النسبي مردهما إلى عجز دومارسيه عن تنظيم أفكاره الخاصة.

لكن من أقواله الواردة في **المجازات** ما يشير إلى حل آخر للعقبة الأولى كما صاغها كنتليانس قبل (وهي أن لكل قول شكلاً خاصاً؛ ويخرج منه أن كل شيء صورة بيانية، وتبعاً لذلك أن ليس شيء بصورة بيانية). فمن ذلك أن دومارسيه ذكر في صدر كتابه أمثلة من الصور البيانية.

الطباق، مثلاً، يتميز من طرائق الكلام الأخرى بكون ذاك المجموع من الألفاظ التي يتكون منها الطباق تطابق الألفاظ فيه بعضها بعضاً (. . .). والنداء مختلف عن غيره من أفعال القول لأنك في النداء وحده توجه الكلام بغتة إلى شخص بعينه حاضر أو غائب. . . إلخ (*DT*, p. 8).

نحن ندرك الجمل كلها؛ ولكل جملة شكل؛ غير أننا لا نطلق "السمة الخاصة"، أي صفة الصورة البيانية، إلا على بعضها: على تلك التي يُتوجه فيها "بغتة" إلى واحد بعينه، لا على تلك التي يكون فيها ذلك بطيئاً مهيأً سلفاً؛ على تلك التي "تطابق" الألفاظ فيها بعضها بعضاً، لا على تلك التي تتشابه أو تختلف فيها وحسب. لماذا؟ ما السبب في كون بعض الأشكال قابلة للإدراك دون بعض، في أنك "تتعرف" الصور البيانية هنا لا هناك؟ يبدو أن دومارسيه رجع إلى تلك المسألة صفحات بعد ذلك:

لما كانت الصور البيانية إنما هي طرائق في الكلام لها سمة خاصة سميت باسم بعينه، وكان أيضاً كل ضرب من الصور البيانية من شأنه التنوع على مناحي شتى مختلفة، فمن البين أنك لو عمدت إلى تفحص كل واحدة من تلك الطرائق وسميت كل واحدة منها باسم خاص لكانت على قدر ذلك الصور البيانية (*DT*, p. 253).

هذه الجملة مهمة. ليست الصورة البيانية خاصة للجمل ملازمة لها كيفما كان السياق: ما من جملة إلا وهي مجازية بالقوة، فلن تجد فيها أي معيار يميز بعضها من بعض؛ غير أننا نستطيع "تفحص" شكل بعض الأقوال دون بعض. ولم يسأل دومارسيه عن أصول هذا الفرق (ويكمن إذاً لا في الجمل نفسها بل في موقفنا منها)، إلا أنه أعطانا قرينة تمكّن من تعرّفه: هي أن لبعضها اسماً دون بعض. فإذا سميت الصورة البيانية فقد أسستها؛ إلا أن تأسيسها، المتجلي هنا في وجود الاسم، يضطرنا إلى إدراك أشكال لسانية بأعيانها، ويسمح لنا بتجاهل الأخرى. في عرض دومارسيه إذاً بذرة تأويل ثان للصورة البيانية بأنها شكل: لا تغاير الصورة البيانية القاعدة، بل تجري على قاعدة أخرى، لا لسانية وإنما اصطلاحية، وثقافية تبعاً لذلك. تكون العبارة صورة بيانية كلما استطعنا إدراك

شكلها؛ غير أن تلك القدرة يفرضها علينا قانون اجتماعي، يتجلى في وجود اسم للصورة البيانية. وقد فطن بولان (Paulhan) في شرحه علـى دومـارسـيـه (*œuvres complètes*, t. II, «traité des figures», p. 229) إلى تلك النتيجة المفارقة: "معنى ذلك أن سمة الصور البيانية الوحيدةَ هي تأملات واضعي الخطابة وبحثُهم وتنقيرهم فيها...". اللغة كلها مجازية بالقوة لأنه من قبيل الإمكان النظري إدراك شكل كل قول؛ لكن تلك ليست خاصة كلية الوجود، فليست إذاً خاصةً وجيهةً؛ والقول بمجازية عبارة بعينها ليس بتحصيل حاصل لأننا في كل لحظة نستطيع إدراك شكل بعض الأقوال وحسب، لا كلها. ليس مفهوم الصورة البيانية وجيهاً في المرتبة اللسانية، إلا أنه يكون ذا معنىً في مرتبة إدراك اللغة. يصير القول مجازياً منذ اللحظة التي ندركه فيها لذاته.

فلنحاول اختصار هذا المسار. رفض دومارسيه أن تكون الصورة البيانية مغايرة، وسلّم عوض ذلك بأن الصورة البيانية شكل. لكن هذا التعريف يثير عقبات لم يشأ هو التصدي لها، فجاء بما يسمح بتأويلين لموقفه الأول، من غير أن يستطيع صياغتهما، وهما: **1**. أن الصورة البيانية حقاً مغايرة، بالقياس هنا لا إلى الاستعمال بل إلى قاعدة مجردة؛ و**2**. أن الصورة البيانية شكل، لكن لا أي شكل كان، بل الشكل الذي أقامه عُرف اجتماعي، وجسّده في وجود اسم بعينه، هو وحده قابل لأن يدركه مستعملو اللسان على أنه صورة بيانية.

ومن هذين الحلين الممكنين للخروج من المأزق الأصلي اختار بوزيه، وريث دومارسيه المباشر، الحل الأول دون تردد وصاغه بوضوح ينعدم نظيره عند دومارسيه بأن زاد في سعته وامتداده. فكما أن المعنى كان مشتقاً من الدلالة بالصورة البيانية، مع كون الشكل

العيني مقابلاً للمعنى المجرد، فكذلك كل بناء، أو كل بنية نحوية قابلة للملاحظة، تُستنتج بصورة بيانية من نحو مجرد كلي. كل جملة خاصة صورةٌ بيانية بسبب تلك الخصوصية نفسها؛ ولا تنعدم الصورة البيانية إلا من البنية المجردة، وتشترك فيها عدة جمل بينها قرابة. وفي اصطلاح النحو التحويلي، والظاهر أنه يفرض نفسه هنا، قد يحل "التحويل" محل "الصورة البيانية"؛ فتكون كل جملة من البنية السطحية مشتقة بتحويل (أي بصورة بيانية) من بنية عميقة. وإليك ما صاغ فيه بوزيه هذا المعنى باصطلاحه هو:

كما أن الصورة (figure)، بالمعنى البدائي الوضعي، هي تعيين فرد من الأجسام بمجموع الأجزاء الحسية المكونة لجرمه، كذلك الصورة اللغوية هي تعيين فرد من الأجسام بوجه[18] (tour) خاص يميزه من التعابير الأخرى المشاكلة. وقد عيّن السماع والقياس في كل لسان مادة القول، أعني المعنى البدائي والأشكال العارضة في أجزاء الخطبة، وقواعد النحو المناسبة لهذا الأساس الأول الذي أعدّته عبقرية اللسان؛ فكأن هذا هو شكل اللغة الكلي، وتجده كما هو في كل خطاب، إلا أنه يطرأ عليه فيه تغييرات خاصة مختلفة، من أثرها أنك لا ترى ذلك الشكل البدائي بمظهر واحد. مثال ذلك أن لبني الإنسان شكلاً يشترك فيه النوع كله، وأنهم جميعاً يتشابهون بسبب ذاك التركيب العام؛ حتى إذا قارنت الأفراد فأي تنوع! وأي اختلاف! لا يشبه أحدهم الآخر؛ شكلهم واحد وصورهم شتى. فكذلك العبارات في اللغة: كلها خاضعة لشكل عام لا يتغير في الصميم، حتى لا أرى حرجاً في الجزم بأن لكل واحدة منها سيماء خاصة بها، ناتجة عن اختلاف الصور المغيّرة للصورة المشتركة؛ وتلك

(18) (انظر أعلاه في هذا الفصل).

الصور كالصور التي تخصص الأفراد من بني الإنسان فتنبئ بالنفس وترسمها («figure», *EM*, II, p. 108).

يتجلى "الشكل العام" المجرد بالضرورة في حالة مجازية. وموقف بوزيه متطرف وكامل الاتساق: فهو بخلاف دومارسيه لم يتصور هاهنا وجود "بناءات" غير مجازية بحيث تكون بنيتها السطحية انعكاساً أميناً للبنية العميقة؛ فلذلك صاح: "هل من سبيل إلى الكلام بلا صور؟" (المصدر نفسه، ص111). لكنه في كتابه في **النحو العام** كان أقرب إلى سلفه. فقد دخل في مناظرة مع باتو[(19)]، وكان يرى أن ما هو صورة بيانية في لسان لا يمكن أن يكون صورةً بيانيةً في غيره، فرد عليه بوزيه: تشترك الألسن كافة في شكل عام يستحق لذلك أن يسمى "طبيعياً"؛ ومن شأن جملة بعينها أن يتجسد فيها ذاك الشكل العام من غير تغيير؛ حتى إذا طرأ تغيير فثمة صورة بيانية، أياً كان اللسان وأياً كان الاستعمال المعتاد.

الصورة البيانية في اللغة إذاً تعبير مغاير لا للطريقة العادية الجارية بل للطريقة الطبيعية في إفهام المعاني الواحدة في أي لسان كان؛ فالأغلب إذاً أن ما هو صورة بيانية في لسان سيكون صورة بيانية أيضاً في غيره... (المصدر نفسه، ص 546).

من الحلين اللذين اقترحهما ولم يصغهما دومارسيه اختار بوزيه الأول في الشق النظري؛ إلا أنه هو أيضاً كلما ساق أمثلة للصور البيانية أو اجتهد في تصنيفها لا ينظر، كما لم ينظر أسلافه، إلا إلى الصور البيانية التي أحصاها التراث الخطابي إلى الصور البيانية ذوات

(19) باتو (Charles Batteux) قس فرنسي (1713-1780). اشتغل بتدريس الخطابة والفلسفة اليونانية واللاتينية. له مؤلفات كثيرة في الجماليات؛ وعنده أن الفن ينبغي أن يحاكي الجمال في الطبيعة.

الاسم. أفليس في ذلك حجة على أن الحل الثاني لو ارتضاه لكان أنجع؟ نظرية بوزيه لا عيب فيها من الداخل؛ اللهم إلا في كونه يعدّ صورةً بيانية ظاهرةً أوسع مما يطلق عليه ذلك الاسم (أعني التجلي اللساني، المقابل للشكل المجرد الكلي)؛ وهذا الاتساع في إطلاق الاسم من انعدام ما يبرره لم يستطع هو نفسه التشبث به.

زالت عند بوزيه الحاجة إلى مفهوم الصورة البيانية لأن الصورة البيانية هي الشكل اللساني المتجلي؛ وسبب ذلك الزوال إفراط في الاتساع: كل دال مجازي. ونلاحظ عند كوندياك زوالاً شبيهاً بهذا إلا أنه متميز منه، يتحصل بعملية على المدلول. ونذكّر للمرة الأخيرة بأن الخطابة القديمة تؤمن بوجود طريقة في الكلام غير مجازية يُكتفى فيها بإبلاغ المعنى، وبوجود صور بيانية تضيف إلى ذلك المعنى مادة هجينة، من عواطف وصور وزخارف. ويقوم وجود الصور البيانية على القناعة بأن عبارتين اثنتين، في إحداهما وليس في الأخرى صورة (أي عاطفة وما سواها)، تعبران معاً، كما قال دومارسيه، عن "معنى واحد". فيكفي عندئذ إبطال الفرق في الكيفية بين المعاني والعواطف ليزول معه الفرق بين العبارة عن المعاني والعبارة عن العواطف. وتلك هي السبيل التي سلكها كوندياك (وكانت قبل ذلك تستشف في "منطق" بور روايال أو عند الأب لامي). وأصوب من ذلك أن تقول: هو لم يمح الفرق بين الأفكار والعواطف، وإنما استغنى عن الفرق بين العبارة الوضعية والعبارة المجازية، من جهة أن كل واحدة منهما عبارة وضعية عن مدلول مختلف: ليست العواطف ذيلاً للأفكار بل مادة تقع الدلالة عليها، لها من الحقوق ما للأخرى.

لقد طرح كوندياك منذ البداية تمييزاً كان أيضاً قائماً عند بوزيه، من غير أن يظاهره مذهب عنده، هو الفرق بين المعنى الوضعي واللفظ الوضعي.

يسمي أهل الخطابة الألفاظ المحمولة على معنى مستعار مجازات، كما يسمون الألفاظ المحمولة على المعنى البدائي أسماء وضعية؛ وينبغي التنبيه إلى أن الاسم الوضعي ليس هو اللفظ الوضعي. فعندما تقول عن كاتب: هو دائم الإتيان باللفظ الوضعي فأنت لا تريد أنه يحتفظ دوماً للألفاظ بدلالتها البدائية، وإنما تريد أن الألفاظ التي يستعملها تترجم ترجمة تامة عن جميع معانيه: فالاسم الوضعي هو اسم الشيء، واللفظ الوضعي هو دائماً أجود العبارات (*AE*, p. 560).

ما يهتم به كوندياك ليس إذاً هو الوضعي، المقابل للمجازي، بل المناسب، وهو أعم منه. ومفهوم المناسب ليس غريباً عن الخطابة القديمة، كلا، بل هذا المعنى "الوضعي" هو الذي ارتضاه كنتليانس عندما احتاج إليه ـ ولم يفته مع ذلك أن يستخلص النتيجة التي كان لابد منها، وهي أن المجازي لا يقابل الوضعي (فلا يمكن إذاً أن يتعرف به): "الاستعارات الصائبة تسمى أيضاً وضعية" (*Institution oratoire*, VIII, 2, 10). لكن لو طبق كنتليانس ذلك المبدأ باطراد لما كان لدراسته للزخارف وجود. وذاك عين ما سيقع مع كوندياك: فمن انسجامه مع نفسه انتهى إلى إسقاط مفهوم الصورة البيانية.

المطلوب إذاً هو "أجود العبارات": أياً ما تكن طبيعة المعنى المقصود فثمة دائماً عبارة أجود من سواها. وسيكرر ذلك كوندياك، بلفظ صريح، في مدخل **لغة الحسابات** (II, p. 419):

العبارات المختلفة تمثّل الشيء من زوايا مختلفة؛ ووجهات النظر، أي الزوايا التي ننظر منها إلى الشيء، تعيّن ما علينا اختياره. عندئذ تكون العبارة المختارة هي ما يسمى اللفظ الوضعي. تكون معك إذاً دائماً عبارة من عبارات عدة تستحق التفضيل...

وعلى العكس من ذلك لا يمكن أن تترجَم العبارة ـ وإن كانت مجازية ـ دون أن يضيع منها شيء: ذلك أنها تقول مدلولها أجود مما يقوله غيرها. ولم يعد التنوع، كما لم يزل عند دومارسيه، قائماً بين عبارات عدة عن معنى واحد، بل في المعاني نفسها؛ فلا يمكن إذاً ترجمة الصور البيانية ولا اختصارها. وإذا كان الاختلاف في المدلولات وحدها فالصورة البيانية لم تعد إلا انعكاساً لصراع قائم في موضع آخر؛ وتتضاءل أهميتها، ولا تستحق التنويه بها. وبذلك انضم كونديياك إلى أصحاب التصور الوظيفي لا الزخرفي للخطابة، غير أننا لا نعلم علم اليقين هل هو التصور الذي تقدم كنتليانس أم الذي تلا فونتانييه... لكن كونديياك، وإن كان من جهة التسلسل التاريخي واقعاً في العهد الكلاسيكي، فقد ظل، في بضع مسائل، غريباً عنه في تصوره.

ولنسق أمثلة على معالجته للصور البيانية.

لكل عاطفة لفظ وضعي يوقظ معناها. (...) تكون العبارة عن العاطفة أجود عندما نتّكل بكل قوانا على الأسباب التي ولّدتها فينا. (...) تفاصيل كافة آثار الانفعال أيضاً عبارة عن العاطفة. (...) يساهم الاستفهام أيضاً في العبارة عن العواطف؛ والظاهر أنه الوجه الأنسب للتوبيخ (*AE*, pp. 572-573).

الصورة البيانية هي العبارة الوضعية (الوحيدة التي لا يحل غيرها محلها) عن عاطفة بعينها. والتوبيخ يناسبه الاستفهام؛ والانفعال عامةً تناسبه الكناية بالجزء عن الكل (وهي كناية اقتران) أو بالسبب عن الأثر (وهي كناية تطابق). وقال أيضاً:

على من أراد وضوح الكتابة أن يكثر من مغايرة التعليق الذي يُخضع له الترتيبُ المباشر للمعاني (...). هذا القانون الذي يوصي

بالوضوح يقتضيه كذلك الطابع الذي تريد أن تطبع به الأسلوب، وفق العواطف التي تحسّ بها. فالرجل المضطرب والرجل المطمئن لا يرتبان معانيهما ترتيباً واحداً (. . .). كلاهما يمتثل أقوى ما يربط بين المعاني ولكل واحد منهما بناءات مختلفة (*AE*, p. 576).

لو عبرت عن ذلك الخطابة القديمة لقالت: الترتيب المباشر للإفادة، وهو من أسباب الوضوح؛ والتقديم والتأخير للتأثير والإمتاع، وهو من أسباب الحسن. فكل شيء مقلوب عند كوندياك: قد يصلح التقديم والتأخير للوضوح إن كان الرجل الموصوف (أو المتكلم) مضطرباً. ولم يعد للألفاظ ثلاث وظائف بل واحدة: فهي لا تفيد ولا تؤثر ولا تمتع، وإنما تدل؛ والأشياء المدلول عليها وحدها تتنوع فيما بينها. والقاعدة المطلقة في الخطابة القديمة قد حلّت محلها نسبية "ما هو مناسب": الحقائق على قدر الأفراد، وعلى قدر الأحوال الخاصة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تلك النسبية الخطابية قادت كوندياك إلى صياغةِ جماليات أدبية لا تقلّ نسبية، حل فيها محل مفهوم "الطبيعة" الكلاسيكي الموحد مفهوم متعدد، هو "الأجناس" (وهو الفصل الخامس المشهور في الجزء الرابع من **صناعة الكتابة**).

نظن أن الطبيعي لا يتغير. . . [والواقع] أنه كلما اختلفت الأجناس اختلفت هيئاتنا، فحكمنا بناء على قواعد مختلفة (المصدر نفسه، ص 602). الطبيعي إذاً هو اليسر الذي نأتي به ما نأتيه. . . (المصدر نفسه، ص 603). وبالجملة يكفيك أن تلاحظ أن في الشعر وفي النثر على السواء من الطبائع ما فيهما من الأجناس. (. . .) يبدو لي إذاً أن لا مطعن في أن الطبيعي الخاص بالشعر وبكل نوع من القصائد طبيع بالعُرف بحيث لا يستطاع تعريفه. . . (المصدر نفسه، ص 611).

وهذا الرفض للقاعدة الكلية، للحقيقة المطلقة، ينطبق على مفهوم الأدب نفسه: فالأدب لا وجود له، أو قل لا وجود له إلا داخل سياقات تاريخية بعينها. "لا يجدي السعي في الكشف عن ماهية الأدب: فلا ماهية له" (المصدر نفسه، ص 606). ما من شك في أن العصر الذي ينتسب إليه كوندياك ليس هو العصر الذي تقدم كنتليانس، بل الذي تلا فونتانييه.

بقي علينا أن نتفحص نظرية فونتانييه في الصورة البيانية؛ وسيرجع بنا ذلك إلى الوراء في تاريخ المفاهيم، لكن لا في دقة التحليل. وعند فونتانييه تعريفان للصورة البيانية، بنيوي ووظيفي، وهو ما عند دومارسيه إلا أنه عند ذاك أوضح: فالصورة البيانية تعرّف في آن واحد بماهيتها وبوظيفتها. ولئن كان فونتانييه غيرَ مجدد في ما يخص آثار الصور البيانية، فقد انفصل عن دومارسيه في التعريف البنيوي، باختياره ثاني الحلين المستعملين في الأغلب، وهو المغايرة، إلا أنه اجتهد في ضبطها أكثر مما كانت من ذي قبل. فرد على دومارسيه اعتراضه بأن الصور البيانية وما ليس بصورة بيانية في الشيوع سواء؛ قال:

ومع ذلك تغاير الصور البيانية، بوجه من الوجوه، الطريقة البسيطة، الطريقة العادية الشائعة في الكلام. ووجه مغايرتها لها هو أنك قد تستبدل بها شيئاً أشد اعتياداً وأكثر شيوعاً؛ هو أنها تعرض شيئاً أرفع وأشرف وأبرز وأنصع ألواناً؛ شيئاً أقوى وأشد، أو ألطف وأحب (*CR* pp. 3-4).

هذا التعريف المضاعف سيعيد صياغته في رسالته هو:

صور الخطاب سمات، أو أشكال، أو أوجه متفاوتة التميّز، ولها أثر متفاوت الحسن، يعبّر بها الخطاب عن معاني وأفكار

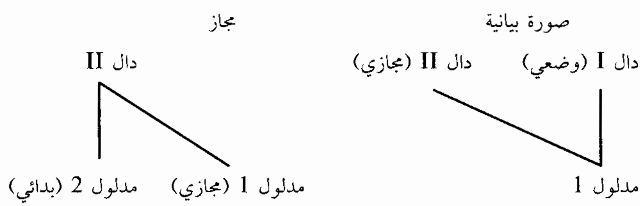
وعواطف عبارة متفاوتة المغايرة لما عسى أن يكون هو العبارة البسيطة الشائعة (*FD*, p. 64).

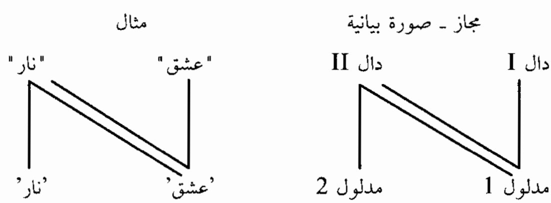
وثنائية البنيوي والوظيفي الواقعة في هذا التعريف ـ التي يعرف كيف يستعملها فونتانييه ليست وحدها فيه، بل معها أيضاً ثنائية أخرى، في قلب البنيوي نفسه، تتجلى في هذين الحدين: البسيط (أو العادي) والشائع. ولا يتطابقان بالضرورة: فالبسيط صادر عن معيار كيفي، والشائع عن معيار كمي. وقد نشأ عن ذاك الالتباس أخذ ورد في أيامنا هذه بين مؤولي فونتانييه. والواقع أن نصه واضح كل الوضوح: فالعبارة التي "قد تستبدل بها" الصورة البيانية لابد من أن تكون أولاً أبسط وأصرح؛ ولا دخل هاهنا للتواتر. وورد لفظ "التفاوت" ثلاث مرات في تعريف الصورة البيانية إلا أن الفرق بين الصورة البيانية وما ليس بصورة بيانية فرق بين كل شيء ولا شيء، وليس مسألة تفاوت: فالعبارة البسيطة الصريحة إما موجودة أو منعدمة؛ فإذا انعدمت لم تكن الصورة البيانية ناتجة عن اختيار؛ ولكن فونتانييه لا يقول بالمجاز الاضطراري:

الصور البيانية (. . .) مهما تشع ومهما تبلغ بها العادة من الإلفة لا يمكنها أن تستحق لقب الصور البيانية وتحتفظ به إلا ما دام في استعمالها حرية، وما لم تشتبه بأن اللسان اضطر إليها (المصدر نفسه).

تقوم الصورة البيانية على وجود العبارة الصريحة أو عدمه. وأجود ما ترجم به فونتانييه ذلك الخيار مقابلة رآها في قلب المجازات: بين المجازات الشائعة والصور البيانية. ولعلك تذكر أن بوزيه قبله أيضاً كان على أن المجاز الشائع ليس كغيره من المجازات، وإنما هو استعمال للمجازات كلها. وها هو فونتانييه قد سمى الآن هذا المظهر المكمل للمجازات، وهو الصورة البيانية

عينها. تتعرف المجازات بتغير المعنى، لكن ليس ذلك في ذاته صورة بيانية؛ إلا أن من شأن المجازات فوق ذلك أن تُستعمل استعمالين: لاستدراك نواقص اللسان (وذاك هو الاستعمال المجازي الاضطراري) أو للحلول محل عبارات صريحة موجودة سلفاً: وهنا فقط تنشأ الصورة البيانية. والمجاز دال ذو مدلولين، أحدهما بدائي، والآخر مجازي؛ أما الصورة البيانية فتقتضي مدلولاً يمكن الإشارة إليه بدالين، أحدهما وضعي، والآخر مجازي. ومن الممكن رسم الفرق بين تلك العلاقات، والطبيعة المعقدة للمجاز الصورة البيانية على الشكل التالي:

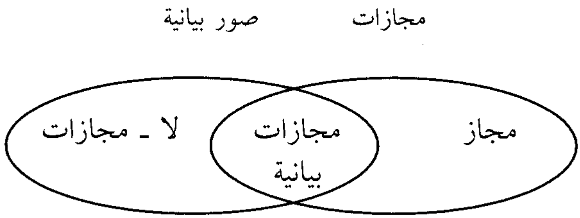




يصير المجاز صورة بيانية بموجب العلاقة القائمة بين المدلول 1 والدال II؛ ولابد من أن يكون للمعنى 1 في اللفظ II اسمه الصريح I، وأن يكون للفظ II معنى وضعي 2 لكي يصير II مجازاً ـ صورة بيانية (أي استعارة أو كناية اقتران أو غير ذلك)؛ والمجازات والصور البيانية مجموعتان متقاطعتان.

ومن الممكن عرض تلك العلاقة على الشكل التالي (وليس

التمثيل فيه للعلاقات بين الدوال والمدلولات بل للتفريعات داخل الفئات):



وقد عبر فونتانييه عن تينك القسمتين الفرعيتين في موضعين منفصلين من عرضه. قال في القسمة الفرعية للمجازات:

المجازات بلفظ واحد إما يكون لها معنى مجازي أو لا تكون إلا على معنى الاتساع المحض. في الحالة الأولى يكون معك حقاً مجازات (...). وفي الثانية لك أن تسميها "مجازات شائعة"... (المصدر نفسه، ص 77).

وتحدّث في القسمة الفرعية عن صور بيانية ليست بمجاز ومجازات:

الصور البيانية اللفظية (...) إما تُحمل الألفاظ فيها على معنى وضعي بعينه، أي على إحدى دلالاتها المألوفة العادية، بدائية كانت أم لا؛ وإما تحمل على معنى محرَّف، غير المعنى الوضعي، أي على دلالة تستعيدها إلى حين، وليست إلا إعارة محضاً (المصدر نفسه، ص 66).

وننبه إلى أن فونتانييه يرى في هذا الموضع أن الصورة البيانية ـ المجاز لا وجود لها إلا في الخطاب، في قلب قول بعينه (وألحّ على ذلك أيضاً في موضع آخر: "المعنى المجازي لا يكون البتة إلا من باب الإعارة ولا يتصل باللفظ إلا من جهة الحالة نفسها التي

دعت إلى استعارته" (*CR*, p. 385). صح إذاً أن العلاقة التي تقوم عليها الصورة البيانية هي إما كل شيء وإما لا شيء، لا التفاوت في التواتر؛ ولم يفت ذلك فونتانييه، إذ ذكّر به في سياق أمثلة مختلفة:

كناية الاقتران هذه، عندما تسقط عنها تلك الجرأة التي كانت لها في جدّتها لا يسقط عنها مع ذلك كونها صورة بيانية، ولا ينبغي اعتبارها مجازاً شائعاً لأن المعنى الذي هو موضوعها من الممكن دائماً أن تأتي العبارة عنه بالدليل الوضعي الخاص الذي كانت مقرونة به أصلاً... (المصدر نفسه، ص 54).

نعم، في **الشرح** موضع تظن أنك وقعت فيه على تأويل للصورة البيانية يوحي ظاهره بعكس ما جاء في الشرح، هو قوله:

من الممكن البرهنة بألف مثال على أن أكثر الصور البيانية جرأة في الأصل تكف عن أن تُعتبر صوراً بيانية عندما تصير شائعةً جارية الاستعمال (المصدر نفسه، ص 5 ـ 6).

لكن ربما وجب الانتباه أكثر إلى العبارة التي استعملها فونتانييه: "تكف عن أن تُعتبر صوراً بيانية" ـ ولم يقل: "تكف عن كونها صوراً بيانية". فالبلى بالتواتر يُبطل التفطن إلى بيانية الصورة ـ إلا أنه لا يبطلها هي.

ولئن كان تعريف فونتانييه للصورة البيانية تعريفاً كمّياً فليس هو غير مبال بمسألة تفاوت التواتر. والحجة عليه أنه انتحل هو نفسه الفرق الذي اقترح إقامته القس رادونفيلي[20] بين المجازات المستعملة والمجازات المخترعة (وهي قسمة فرعية من شأنها أن تنطلق على الصور البيانية):

---

(20) رادونفيلي (Claude-François Lizarde de Radonvilliers) قس معلم فرنسي (1709-1789). له كتاب **كيف تتعلم الألسن**.

بعضها اليوم، بل معظمها، تتداوله العامة وتنعدم منه سمة التجديد، فمرده إلى أصل اللسان نفسه؛ وبعضها الآخر، وهو قليل جداً، ليس مرده البتة إليه، إما لأنه لم يزل جديداً مستحدثاً، وإما لأنه لا سند له إلا الكاتب الذي اصطنعه. أفليس ذاك بينهما فرقاً على قدر من الأهمية يدعو إلى اتخاذه موضوعاً وأساساً للتمييز بينهما؟ فلنسمّ الأولى مجازات مستعملة أو مجازات لسانية، والأخرى مجازات مخترعة أو مجازات الكاتب (*ED*, p. 164).

هذا إذاً فرق "على قدر من الأهمية"، إلا أنه متعلق بالفرق بين الصورة البيانية وما ليس بصورة بيانية.

وانعدام اللفظ الوضعي لاستحضار معنى المجاز الشائع يزول معه إمكان قياس مغايرة اللفظ الوضعي للفظ المجازي، وتبطل معه تبعاً لذلك الصورة البيانية. وكذلك الشأن في مجموعة أخرى من الصور البيانية، جرت العادة على تصنيفها ضمن الصور البيانية المعنوية، ويرى فونتانييه أنها ليست منها لانعدام العبارة الوضعية (أعني "وضعية" أكثر منها هي نفسها) يمكن مقارنتها بها.

أيهما قوام الصورة البيانية: موضوع اللغة الخاص أم العاطفة، هذا الانفعال الذي تعبر عنه اللغة؟ لو صح هذا لكان معك من الصور البيانية الجديدة على قدر العواطف أو الانفعالات المختلفة، أو على قدر الطرائق المختلفة التي قد تأتي بها العواطف والانفعالات (المصدر نفسه، ص 434 ـ 435).

لو كان يكفي ليكون معك صورة بيانية أن يكون المدلول عاطفة، أو انفعالاً، لسقطت أهمية مفهوم الصورة البيانية؛ وإليك الاستدلال الذي سار عليه كونديلاك وفونتانييه، إلا أنهما تباينا فيما بعد: أبطل أحدهما الصورة البيانية، وسعى الآخر في ترسيخها.

"أتُعد تلك صوراً معنوية؟". لكن لابد ليكون معك صورة بيانية من أن يكون ثمة مغايرة: هي هنا، مثلاً، بين ما يبدو أن الألفاظ تقوله وما تقوله في الواقع، بين صدقها وكذبها على أن يُعد كذبها هو العبارة غير الوضعية عن مدلول لا يتغير. ولكن لا مغايرة في أشباه الصور البيانية التي أقصاها من أجل ذلك فونتانييه. "هذه العواطف المعبر عنها بتلك الشدة والقوة، أيُعقل ألا تكون خالصة صادقة؟" (المصدر نفسه، ص 435).

تلك هي نظرية فونتانييه؛ بقي علينا أن نتساءل: هل وفى بها تطبيقه، وهل ما زالت الصور البيانية تُعرّف بمقابلتها بالعبارة البسيطة الصريحة. ولابد هنا من عرض مختلف فئات الصور البيانية التي أقامها فونتانييه، وسيتبين بعد حين كيف وصل بعضها ببعض. ووصيته بالمقارنة بين الشكلين "الوضعي" و"المجازي" أمرها يسير (وإن لم تكن دائماً دالة على شيء) في بعض الصور البيانية (وإن كنا اليوم غير ميالين إليها): فمن ذلك المقارنة بين المجازات حقاً وتجاوزاً؛ وبين صور النطق، وهي التي يتغير فيها شكل الألفاظ الصوتي، وصور البناء، وهي التي لا يكون الجري فيها على نحو اللسان وتركيبه. ولابد هنا من الإشارة إلى أن الحالتين الأخيرتين ليس بينهما شبه تام: لأن المجازات وصور النطق وحدها تغاير عبارة أخرى خاصة عينية كالعبارة المجازية؛ أما صور البناء فتغاير لا عبارة أخرى بل قاعدة في اللسان (وهي صور بيانية عند بوزيه). ولم يفت ذلك فونتانييه:

قولك أو تركك لما قد يرفضه النحو والمنطق لعدم الحاجة إليه أو يطلبانه للضرورة إليه، أو قولك إياه في ترتيب مخالف للترتيب الذي يشبه أنهما يشيران به أو يقتضيانه: ذاك هو الأصل في تلك الصور البيانية... (المصدر نفسه، ص 453).

لكن الأمور تختلف في فئات الصور البيانية الثلاث البواقي: فقد نسي فيها فونتانييه تعريفه الصورة البيانية بأنها مغايرة لعبارة وضعية، فكان عليه اللجوء إلى الشق الثاني من تعريفة الأول، إلى الشق الوظيفي، ومفاده أن الصور البيانية المنتسبة إلى تلك الفئات صور بيانية لأنها تجعل الخطاب أجود!

تخيُّر الألفاظ، ومراعاة تناسبها، واستعمالها في الجملة استعمالاً يحالفه التوفيق قليلاً أو كثيراً، ذاك كله هو أصل صور النطق (المصدر نفسه، ص 224). تختلف صور الأسلوب عن صور النطق في أنها تمتد إلى العبارة عن معنى برمته، وتنعقد على مجموع من الألفاظ قد لا تتكون منه جملة كاملة إلا أنه طرف صالح منها، وطرف غاية في الأهمية. والذي تتخصص به هو أنها إما تنبض بالحياة، أو تكون شريفة نبيلة، أو تزخرف العبارة وتزينها، أياً كان معناها، مجازياً أم غير مجازي (المصدر نفسه، ص 226). الصور المعنوية حقاً تنعقد على كيفية التخيل، وعلى طريقة التفكير والإحساس، بحيث لو تغيرت الألفاظ التي بها تُعرف لما تغيرت ولظل معناها هوَ هو (المصدر نفسه، ص 228).

وقال أيضاً:

أياً كان المعنى، أصيلاً أم مستعاراً، بسيطاً أم مضاعفاً، صريحاً أم غير صريح، فانظر في العبارة التامة عن المعنى وما تتميز به ويندر نظيره من الحسن أو من الملاحة أو من الشدة! تلك هي صور الأسلوب (المصدر نفسه، ص 280).

فإذا غضضت الطرف عن التبرير الوظيفي (للخطاب بتوفيقه أو شرفه أو حسنه أو ملاحته...) بقيت معك تعاريف لا يمكن بأي حال ربطها بالمبدأ العام، إذ ما الذي تغايره إذا "تخيرت" الألفاظ؟

وتعريف الصور المعنوية المقترح هنا يرجع بنا رأساً إلى ما انطلق منه دومارسيه: أن الصور البيانية طرائق أو أوجه خاصة... فإذا صممت على أن تظل الصورة البيانية مقابلة لعبارة أخرى فلك أن تجعلها مغايرة لقول آخر تبقى فيه الأمور على حالها وتنعدم فيه الصورة البيانية. لكنك ترى على التو أن هذا حل فاسد: فليس للمقابلتين معنى واحد، لأنك تنتقل من علاقة بين متضادين إلى علاقة بين متناقضين. ففي المجاز الذي هو حقاً مجاز تغاير العبارة عبارة أخرى؛ وفي "صورة النطق" (كالتكرار أو التدرج أو الاستيفاء[21] (polyptote)) تغاير العبارة عدمها نفسه، أي جميع ما ليس إياها. لكن ليس في الدنيا شيء، أعني ليس فيها عبارة لسانية يستحيل مقابلتها بعدمها: فهذا تعريف للصورة البيانية لا معنى له.

لا مهرب إذاً مما تراه بأم عينيك، وهو أنه يستحيل قبول النظرية والتطبيق عند فونتانييه، أي تعريف الصورة البيانية وقائمة الصور البيانية عنده. وتلك، لعمري، وضعية شبيهة بما لاحظناه عند بوزيه. فالنظريتان معاً متسقتان في أنفسهما (بخلاف نظرية دومارسيه)، إلا أن صاحبيهما لم يستطيعا استغلالهما، فلجأ في الشق التطبيقي، إلى تعريف آخر للصورة البيانية، لا عين له ولا أثر، انتهى بهما إلى

---

(21) لفظ يوناني مركب من poly ويفيد "التعدد"، وptotê معناه "الحالة" الإعرابية. وهو في **قاموس اللسانيات**: "المراودة". قال فونتانييه (352): "معناه الترجمة؛ وهو استعمالك في الجملة الواحدة عدة أشكال عرضية من اللفظ الواحد، مما يسمى في النحو الحالة الإعرابية والجنس والعدد والضمير والزمن والصيغة". فقلنا فيه "الاستيفاء" لأن واضعه يستوفي فيه تصاريف الاسم أو الفعل وأحواله الإعرابية؛ ولك أن تسميه "الاستقصاء"؛ ومنه قول ابن مُناذر (في **تحرير التحبير**، 541، في باب "الاستقصاء"، إلا أن المراد عنده استقصاء المعنى):

فوالله ما أدري أيغلبني الهوى... إذا جدَّ جدُّ البين أم أنا غالبُه

فإن أستطع أَغلبْ وإن يَغلبِ الهوى... فمثلُ الذي لاقيتُ يُغلَب صاحبُه

معالجة قائمة واحدة من الصور البيانية، هي عين الصور البيانية التي خلفها لهما التراث؛ فكأني بهما يريان ما رآه دومارسيه، أن الصور البيانية إنما هي ما سمي صورة بيانية...

ينبغي الآن أن نقول كلمة في "تصنيفات" الصور البيانية. اقترح دومارسيه التصنيف التالي (*DT*, pp. 14-17):

- صور نطق
  - معنوية
  - لفظية
    - صور بيانية
    - صور بناء
    - صور بيانية مثل التكرار
    - مجازات

أما المقابلة الأولى فشائعة في التراث الخطابي؛ وأما التفريع الذي يليها فالحجج عليه ضعيفة ولم يوفَّ حقَّه في التفسير؛ وأعجب ما في ذلك الفئة الثالثة: فقد اكتفى منها دومارسيه بأن قال: فيها "تحتفظ الألفاظ بدلالتها الوضعية" (المصدر نفسه، ص 16)، مع أن تلك خاصة جميع الصور البيانية التي ليست بمجاز. ولم تتحسن الأمور عندما وضع مادة "صورة بيانية" في "الموسوعة"؛ فقد وصف فيها تلك الفئة المحيرة بقوله:

الضرب الرابع من الصور اللفظية يضم الصور البيانية التي لا يمكن إدراجها في فئة المجازات لأن الألفاظ تحتفظ فيها بدلالتها الأولى؛ ولا يمكن كذلك إدراجها في زمرة الصور المعنوية لأنها ليست صوراً بيانية، أي لها هذا الشكل الخاص الذي يميزها عن طرائق الكلام الأخرى، إلا بالألفاظ والمقاطع، لا بالمعنى... (*œuvres*, VI, p. 266).

عندما ترى مثل هذا "التعريف" يحق لك أن تفضّل موقف كونديياك لصراحته: فهو لم يبال بالتصنيف، ولا بتعداد الصور

البيانية، بل أحصى من هذه أقل مما أحصى من المجازات: "لقد أحصى أهل الخطابة ضروباً من الصور البيانية، وما شيء، يا سيّدي، بأقل نفعاً من ذلك، فعدلت عن الإتيان بمثل تلك التفاصيل" (*AE*, p. 579).

وقسم بوزيه الصور البيانية إلى خمس مجموعات (مادة "صورة بيانية"، "مو"، II، وفي "اللوحة المنهجية"، في آخر المجلد الثالث):

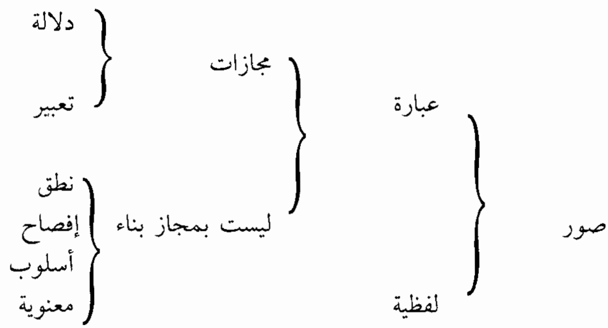
صور	نطق نحو خطبة (مجازات) إفصاح أسلوب

عدد المجموعات مساو لما عند بوزيه، والفئات يطابق بعضها بعضاً على وجه التقريب (الأسلوب هنا هو "المعاني"، و"الإفصاح" اسم الفئة الغُفل عند دومارسيه). والذي ينبغي إضافته أيضاً هو: **1**. أن بوزيه اجتهد في أن يقرن بكل واحد من تلك الأشكال اللسانية مجالاً عاطفياً أو جمالياً (وتلك المجالات على التوالي: الرخامة، والشدة، والخيال، والانسجام، والعاطفة)؛ و**2**. إنه أجرى في داخل كل مجموعة تفريعات تحتها تبدو المبادئ التي تقوم عليها أوضح، ومعظمها مكون من زوجين اثنين مثل "الجمع والطرح" و"الاجتماع والافتراق" وغير ذلك.

وخص فونتانييه التصنيفات بحيز أوسع، وغيّرها تغييراً طفيفاً من عرض إلى آخر؛ وقد جعل همته كلها في تلك التصنيفات. مصداق ذلك قوله، وفيه تواضع متكلف، وهو يلي عرضه لبضعة مساع أخرى في التصنيف:

الأنسب إذاً أن نقتصر على التصنيف البسيط الطبيعي المضبوط النير الكامل الذي ارتضيناه. ألا ترى كم يفوق غيره ويعلو عليه؟ وهذه الموازنة غير المباشرة التي أقمناها بينه وبين غيره كم تبرز مزاياه وتجلوها! (*ED*, p. 459).

وذاك التصنيف الذي أُطنب في مدحه هو التالي:



هذه اللوحة، كما ترى، أعقد مما تقدمها. ففيها فئات بوزيه الخمس إلا أن الصور البيانية انقسمت فيها قسمين، وانفصلت مرة أخرى الصور المعنوية عن صور الأسلوب. وقد أُدخل عليها شيء من الترتيب، كما يشهد عليه الصنفان الأوسطان: اللفظي والمعنوي، والمجازات وما ليس بمجاز. والأهم من ذلك كله أن فونتانييه أول من اجتهد في تبرير تصنيفه، وفي تفسير السبب في وجود ذاك العدد من الفئات، لا أكثر، وفي إبراز العلاقات القائمة في ما بينها. لكنه لم يذهب بعيداً في ذلك السبيل. ومن الأصناف التي اعتمدها في ذلك التوزيع حجم المقطع اللساني الوجيه: فقد مكنه ذلك من مقابلة صور الدلالة (في لفظ واحد) بصور العبارة (في قضية)، وصور الإفصاح بصور الأسلوب (على المعيار نفسه)، وصور النطق بصور البناء. ويبدو أن مقابلة أخرى بين الدال والمدلول تدخل مراراً عدة: فصور النطق والبناء معقودة على "مادية" اللغة (انظر *FD*, p. 453)؛ وهي بذلك تقابل الصور البيانية

الأخرى التي ليست بمجازات. ومن شأن ذلك تيسير تنظيم مختلِفِ فئات الصور اللفظية التي ليست بمجازات في قالب منطقي، كالتالي:

	لفظ	قضية
دال	نطق	بناء
مدلول	إفصاح	أسلوب

لكن الصنف نفسه يعمل مرة أخرى عملاً مختلفاً: فللإبقاء على الصورة البيانية يمكن أن يكون المدلول مقبولاً لوحده أو الدال والمدلول (وتلك هي المقابلة التقليدية بين الصور المعنوية واللفظية). ومن شأن ذلك تيسير تنظيم علاقات الفئات الثلاث البواقي كما يلي:

	لفظ	قضية
دال ومدلول	دلالة	عبارة
مدلول فقط		معنى

وينبغي الإقرار بأن ذلك كله يظل غير كامل ولا واضح. وأهل الخطابة لا يملّون من التصنيف، إلا أنهم لا يحسنونه، أو قل لا يعرفون كيف يفسرون تصنيفاتهم.

نظرات ختامية

لا بد من العودة الآن إلى المنظور الثاني المذكور في صدر هذا الفحص: فبعد التذكير بالمناقشات النظرية سؤال عن دلالتها التاريخية.

وأول ذلك أن معنا هنا تراثين متميزين ـ لا تراثاً واحداً. يمثل

التقليدَ الأول دومارسيه وبوزيه وفونتانييه (مع أن بينهم خلافات لا تنكر)؛ ويمثل الثاني كونديياك وحده - إلا أن الصلة قائمة بينه وبين بعض تجليات الفكر الخطابي في نهاية القرن السابع عشر، لاسيما في كتاب أرنو ونيكول **المنطق أو صناعة التفكير** وكتاب لامي **الخطابة أو صناعة الكلام**. وأوضح ما تتجلى الخلافات في مسألتين: موضوع الخطابة وتعريف الصورة البيانية. فالخطابة كما يراها كوندياك تولي دراسة الصور البيانية (أو "الأوجه") حيزاً هاماً، إلا أنها لا تسقط ما سواها (أي الأحكام على البناء العام في الخطابات). وعلى العكس تنحصر الخطابة كما يراها دومارسيه في دراسةٍ محض للصور البيانية (بل للمجازات وحدها، كما هي حال دومارسيه خاصة). أما تعريف الصورة البيانية فكان بالدال في تقليد دومارسيه وبوزيه وفونتانييه: هو طريقة (أبسط وأحسن) في التعبير تختلف عن عبارة أخرى بالمعنى نفسه؛ وبالمدلول في التقليد الذي يمثله كوندياك: الصور البيانية عبارات تعيّن عواطف أو انفعالات، بخلاف تلك التي تعين معاني محضاً. ولك أن تقول أيضاً: التعريف الأول زخرفي، والثاني عاطفي.

تلك فروق بالغة الأهمية. ومع ذلك ليست بشيء إذا ما قيست بأوجه الشبه وهي التي تؤكد انتساب التقليدين معاً إلى المجموعة الخطابية، ولاسيما إلى العصور الأخيرة في النشاط الخطابي بفرنسا. ولئن كانت خطابة كوندياك لا تقتصر على وصف الصور البيانية وحسب، فالحيز المهيمن الذي خُصت به يشهد بالمنزع نفسه الملاحظ في التقليد الآخر. ولئن لم تَصف العبارةَ المجازية بأنها مغايرة لعبارة أخرى، وضعية، فالمغايرة نفسها ظلت قائمة بين المعنى والعاطفة، بين المعنى والانفعال. ويذهب التقليد المتمثل في دومارسيه وبوزيه وفونتانييه إلى منتهاه بمنزع آخر تجده أيضاً في

الخطابة "العاطفية". وهذا الانتماء المشترك هو السبب في زوال الخطابة بعد فجر القرن التاسع عشر لا في صورتها المتطرفة وحسب، أعني النسخة التي يمثلها دومارسيه ومن جاء بعده، بل كذلك في صورتها المعتدلة، والحديثة لو تأملت، التي يمثلها عندنا كوندياك.

نعم، زوال الخطابة أمر قد يحيّر، لأن للأعمال المنجزة فيها ـ وقد استعرضناها ـ جودة لا تنكر. ولئن كان وصف الوقائع اللسانية التي تقترحه تلك الرسائل، في هذه المسألة أو تلك، قد عفا عليه الدهر اليوم (وحدوث ذلك أمر نادر، لأن الاشتغال في هذا المجال قد انقطع فجأة) فالمجموع ضخم مدهش: للطافة الملاحظة، لدقة العبارة، لوفرة الظواهر المدروسة (هذا، وقد أعرضت صفحاً عن المعالجة الخاصة بكل صورة بيانية على حدتها). فما العلة في هذا الانحراف في تطور المعرفة، أي في ترك مجال بهذه الخصوبة، بعد الإمعان في استكشافه؟

مرد ذلك إلى أن المنعطفات في تاريخ العلم (وربما في تاريخ الخطابة وحدها) لا تتعين بشرط داخلي كالنضج أو الخصوبة. وأساس كافة البحوث الخطابية المفردة بضعة مبادئ عامة، لم تعد تختص مناقشتها بمجال الخطابة، بل بمجال الإيديولوجيا. فكلما حدث تغير جذري في المجال الإيديولوجي، في القيم والمبادئ التي تُرتضى على العموم، فلا عبرة بجودة الملاحظات والشروح المفصلة: تشطب كلها مع المبادئ التي تتضمنها. ولا يلتفت أحد إلى الوليد المرمي من حمّامه مع الماء العكر.

وعين ما نشهده في الحقبة المدروسة هنا شيء يشبه تلك القطيعة؛ قطيعة هيأها القرن الثامن عشر وانفجرت تبعاتها كلها في القرن الذي يليه. ولذلك الانقلاب علة بعيدة لكنها يقينية، هي ظهور

البورجوازية، مع القيم الإيديولوجية التي تحملها معها. أما نحن فنرى أن تلك القطيعة تكمن في إبطال رؤية للعالم كان لها قيم مطلقة كلية، أو ـ إن شئت أن تمثل لها بمثال أفصح ـ في سقوط حظوة المسيحية؛ وفي إحلال رؤية أخرى محلها، تأبى أن تعيّن مصدراً فريداً للقيم كلها، وتعترف وتسلم بوجود الواقع الفردي، ولم يعُد هو المثالَ الناقص لقاعدة مطلقة.

والأساس الإيديولوجي الذي سرعان ما بدا هشاً ومنه أُتي البناء برمته هو في الخطابة مفهوم الصورة البيانية. فالخطابة كلها، أو جلها، تنحصر في ذلك العهد في نظرية في الصور البيانية. لكن هذا المفهوم (كغيره من المفاهيم) يتعين من جهتين: جهة تجربية ـ هي الوقائع اللسانية الملاحظة ـ ، وجهة نظرية ـ من شأنها أن تندرج في نظام متسق تختص به رؤية للعالم. ومن هذه الجهة الأخيرة كانت الصورة البيانية ـ والخطابة معها برمتها ـ معيبة في أعين أنصار الإيديولوجيا الجديدة. ففي التقليد الخطابي كله الممتد من كنتليانس إلى فونتانييه أن الصورة البيانية شيء تبع، زائد، زخرفي (ولا عبرة باستحسان الزخرف أو استشناعه)؛ الصورة البيانية، كما رأيت ذلك، مغايرة للقاعدة. ولم يعد في الإمكان وجود الخطابة في عالم جعل تعدد القواعد قاعدته؛ ولا عبرة بجودة ملاحظات فونتانييه أو غيره، ولا أيضاً بكون تطبيقه، للمكانة التي يوليها ظواهر اللغة كافة، قد ينقض نظريته.

وإذا اقتصرت الآن على ملاحظة التطور الداخلي للخطابة تبين لك أنها توارت لسببين اثنين مهمين، ليسا مستقلين إلا في الظاهر.

1. إبطال تفضيل بعض الأشكال (اللسانية) على بعض. ما كان يمكن تعريف الصورة البيانية إلا بأنها مغايرة: مغايرة في الدال (بالطريقة غير الصريحة، أو غير الشائعة، في العبارة)؛ ومغايرة في

المدلول (بمقابلة العواطف بالمعاني). لكن إدراك الصور البيانية بوصفها مغايرة يقتضي الاعتقاد بوجود القاعدة، بوجود مثل أعلى عام مطلق. وفي عالم بلا إله، يعتقد كل فرد فيه أنه قاعدة نفسه، لا محل لتقدير العبارات المنحرفة: المساواة مهيمنة على الجمل وعلى الناس على السواء. وكان هيغو، الرومنسي، يعرف ذلك، إذ أعلن "الحرب على الخطابة" باسم المساواة:

وأقول: ما من ألفاظ لا يسع المعنى المحضَ الطيرانِ

أن يحط عليها، ندياً من زرقة السماء؛

[. . .] أعلنتُ الألفاظ سواسية، أحراراً، رُشّداً.

فالخطابة، من هذه الحيثية، ضحية الثورة الفرنسية، هذه الثورة التي ـ يا للمفارقة! ـ بعثت الحياة في الفصاحة نفسها.

2. دحْرُ التجريبية للعقلانية، والدراسة التاريخية للبناءات النظرية. فالخطابة هنا ـ وقد رأيت أنها كانت أيضاً "عامة قياسية" ـ وقع لها ما وقع للنحو (الفلسفي). لقد كان هدف النحو العام بناء نموذج فريد، هو البنية الكلية في اللغة؛ وكذلك الخطابة، لأن هدفها لم يكن آنياً بل لكل زمان: فقد رامت إقامة نظام طرائق العبارة في كل زمان، وفي كل لسان؛ ولذلك ترى لخطابة شيشرون جِدّة لا تبلى، مع أنها لاتينية وعمرها ألف وثمانمائة عام؛ ولذلك أيضاً ترى الجدل، ضمنياً، بين بوزيه وباتو.

وهذان الأمران: رفض الزوجين القاعدةِ والمغايرة، ودحرُ البناءات الأزلية لإقامة التاريخ محلها، لهما، كما لا يخفى عليك، أصل واحد: هو زوال القيم المطلقة المفارِقة، وكان من الممكن أن تقاس عليها (وترد إليها) الوقائع الجزئية. في عالم بلا إله كل واحد

إله. وكذلك الجمل لم تعد تقاس على الجملة المثالية، ولا الألسن على بنية مجردة "عميقة".

الجدال كله القائم حول جِدّة الخطابة، حول دلالة هذا الفرع القديم عندنا اليوم، تبعٌ إذاً لجوابنا عن هذا السؤال: إلى أي مدى يمكن اختزال المعرفة في مبادئها الإيديولوجية؟ إلى أي مدى يمكن لعلم قائم على أسس نرفضها، نحن ورثة الإيديولوجيا البورجوازية الرومنسية، أن يحتوي مع ذلك على مفاهيم وأفكار ما زلنا على استعداد للرضا بها اليوم؟

ولكن أيضاً قد لا يكون الرومنسيون إلا آباءنا، وقد نكون على استعداد أحياناً للتضحية بالآباء في سبيل الأجداد؟

الفصل الرابع

نكبات المحاكاة

بدأت الجماليات في اللحظة عينها التي انتهت فيها الخطابة. ومجال هذه ليس هو عين مجال تلك، إلا أن في ما تشتركان فيه ما يستحيل معه وجودهما معاً؛ وواقع تعاقبهما لا في التاريخ وحسب بل أيضاً في التصور كان يستشعره معاصرو ذلك التغير: فأول مشروع "جمالي"، وهو مشروع بومغارتن[1]، كان نسخة من الخطابة؛ وتشهد على ذلك أيضاً جملة وولف الاعتراضية: "خطابة، أو كما نقول فيما بيننا، جماليات..."[*]. وحلول إحداهما محل الأخرى يطابق في الخطوط العريضة الانتقال من إيديولوجيا الكلاسيكيين إلى

---

(1) بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten فيلسوف ألماني (1714-1762). هو مخترع لفظ **الجماليات** (*Aesthetica*) (وهو عنوان أحد كتبه، نشر سنة 1750)، فأقامها فرعاً فلسفياً برأسه، وعرّفها بأنها "علم المعرفة الحسية"، وجعل موضوعها الكمال الحسي، أي الجمال.

(*) في: F. A. Wolf, "Darstellung der Altertumwissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert," in: F. A. Wolf et Ph. Buttmann (Hrsg), *Museum der Altertumwissenschaft*, Bd. 1 (Berlin: Akademie-Verlag, 1807), pp. 38-39,

[وولف (Friedrich August Wolf) فيلسوف ناقد ألماني (1759-1824). هو أول من شك في نسبة ملحمتي هوميروس إليه (المترجم)].

إيديولوجيا الرومنسيين. ذلك أنه من الممكن الجزم بأن الفن والخطاب في مذهب الكلاسيكيين تابعان لغاية خارجة عنهما، وأنهما عند الرومنسيين مجال مستقل. وقد قدمنا أن الخطابة لم تحتمل أن تكون علةُ الخطاب في نفسه؛ فكذلك الجماليات لا يمكن أن تقوم إلا منذ اللحظة التي يُعترف فيها لموضوعها، وهو الجمال، بوجود مستقل، ويُعتبر فيها أنه غير قابل للاختزال في مقولات مجاورة كالصدق والخير والمنفعة وغير ذلك. ولو كان استعمال الألفاظ بهذا المعنى الحصري ممكناً لصح تسمية الكتاب الذي بين يديك **الخطابة والجماليات**. . .

لكن تلك القسمة التاريخية إنما هي على وجه التقريب. فالواقع أن نهاية الخطابة لم تزل رومنسية بعدُ، وكانت الجماليات في بدايتها مقرونة بالمذهب الكلاسيكي. وقد رأينا أن الخطابة عند كوندياك أبطلت الفرق بين العبارة الوضعية والعبارة المجازية، فأقامت بذلك المساواة بين العبارات كافة. أضف إلى ذلك أن النظرية الجمالية في الفنون الناشئةَ آنئذ كانت تتجلى فيها التبعية للمذهب الكلاسيكي في الخضوع لمبدأ المحاكاة. وقد كان هذا المبدأ حاضراً في نظرية الفنون منذ نشأتها (ولاسيما منذ عصر النهضة)، وطرأت عليه في تاريخه تغييرات كثيرة، غير أننا لن ننظر فيه هنا إلا في ذلك العهد المنذر بنهاية سلطانه: فهو مخالف للرؤية الرومنسية، من جهة أنه يُخضع العمل الفني إلى سلطة خارجية عنه (متقدمة أو عليا)، هي الطبيعة. وفي الوقت نفسه لا تنفصل المحاكاة أو التمثيل عن الدلالة؛ فلذلك سوف ترى مرة أخرى، تحت قناع مختلف، إشكالية الرمز.

هيمن مبدأ المحاكاة هيمنة مطلقة على نظرية الفنون في ما بين الربعين الأول والثالث من القرن الثامن عشر، حتى قال أحد

المؤرخين المحدثين: "الحاصل أن قوانين [الفن] كلها عليها أن تكون موافقة تابعة لمبدأ فريد بسيط، "مبدأ المحاكاة العام"(*). فما من مصنَّف جمالي في ذلك العهد إلا وهو محتكم إليه، وما من فن إلا وهو تحت سلطانه: الموسيقى والرقص "يحاكيان"، شأن الرسم والشعر؛ غير أنه وإن كان قائماً ثابتاً فلم يكن فيه مقنع للتأمل في نظرية الفن. ذلك أن هذا المبدأ من الواضح أنه غير كاف "وحده" لتفسير "جميع" خصائص العمل الفني. أجل؛ ففي مفهوم المحاكاة الفنية مفارقة: هي أنه يزول في الوقت نفسه الذي يبلغ فيه كماله. وقد كان شليغل يقول: لن يدعي أحد أن البيضة تحاكي بيضة غيرها، مع أنهما متشابهتان: بل "هي" أيضاً بيضة (وأصل هذا الاحتجاج في نظرية الصور عند القديس أوغسطين). ولو كانت المحاكاة قانون الفن الوحيد لكان عليها أن تنتهي إلى زوال الفن: إذ لن يكون الفن مختلفاً عن الطبيعة "المحاكاة". فلابد، لكي يظلّ الفن قائماً، من أن تكون المحاكاة ناقصة. لكن هل يمكن الاقتناع باللجوء السالب إلى محاكاة ناقصة بالضرورة؟ أليس في ذلك ما يدعو إلى الكشف، بإزاء المحاكاة، عن مبدأ آخر يقوم به الفن؟ ألا يمكن أن تجد مغايراتُ المحاكاة تبريراً موجباً في الدعوة إلى قانونٍ غير المحاكاة؟ قال مؤرخ آخر، موجزاً تلك الوضعية: "الخلاصة أننا نرى أن لكل واحد في القرن الثامن عشر مأخذاً على مبدأ المحاكاة. ومن البين أنها شيء ودّوا لو يراوغونه، لو ينفلتون من قبضته، فسعوا في ذلك بشتى السبل إذ لم يعثروا على أمثلها"(**). ومساعي المراوغة تلك هي التي سنجتهد في توضيحها الآن، بالتطرق على

(*) انظر: E. Cassirer, *Philosophie des lumières* (Paris: Fayard, 1966), p. 279

(**) انظر: W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Paris-Cracovie: Paperback, 1925), p. 117.

السواء إلى المفهوم وإلى منزلته في نظام تصوري شامل(*).

ولعرض مختلف نسخ مذهب المحاكاة وتصريفه أقترح التمييز بين "درجات" عدة من الانصياع لمبدأ المحاكاة. وقد كان ذلك صنيع ريدل(**)، مصنف جامع في ذلك العهد، إذ أحصى ما مقداره أربع درجات في مغايرة الموضوع المثال. وأكتفي أنا هنا بثلاثة؛ مع أن تلك التي أسميها "المرتبة الصفر" إنما هي المعيار الذي تقاس عليه الأخريان: وهو القول المفيد بأن أعمال الفن نتيجة للمحاكاة، لا أقل ولا أكثر.

وأول ما أبدأ به إذاً هذه الإطلالة هنا هو "الدرجة الأولى"، وهي المغايرة الدنيا للدرجة الصفر: يكون الصدور فيها عن مبدأ محاكاة الطبيعة وحده إلا أنه يضاف إلى ذلك أن تلك المحاكاة لا ينبغي أن تكون كاملة. ولو استعملت اصطلاحات النحو لقلت: يأتي فعل "حاكى" هنا مع "مفعول مطلق وصفة"، هما "محاكاة

(*) بإزاء كتاب التاريخ المذكور قبل من الممكن الرجوع إلى: A. Nivelle, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant* (Paris: Les belles Lettres, 1955),

ومن الدراسات ما انعقد خاصة لمصير المحاكاة على ذلك العهد، مثل: A. Tumarkin, "Die berwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII Jhdts," in: *Festgabe für S. Singer* (Tübingen: Mohr, 1930); W. Preisendanz, "Zur Poetik der deutschen Romantik. I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung," in: H. Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik* (ttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1967), pp. 54-74, and H. Dieckmann, "Die Wandlung des Nachahmunsbegriffes in der französischen sthetik des XVIII. Jhdts," in: H. R. Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion,* 2 ed. (Munich: [n. pb.] 1969), pp. 28-59,

ولا حاجة إلى الإشارة إلى أن تلك الدراسات ليس فيها ما يشبه موقفي هنا في هذا الفصل.

(**) Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Iéna: Bey Christian Henrich Cuno, 1767), p. 146.

ناقصة"[2]. ويكاد يكون ذلك عنوان رسالة من ذلك العهد، هو "أن محاكاة الشيء المحاكى لابد من أن تكون أحياناً مختلفة"، لصاحبها يوهان شليغل، عم الأخوين الرومنسيين[*]. وحجة شليغل أن بعض أجزاء الطبيعة لا نجد فيها لذة؛ وعلى الفن أن يثير اللذة؛ فعليه إذاً أن يترك تلك الأجزاء: "إدراج الاختلاف في المحاكاة ليس خطأ بل مفخرة وبطولة إن كان من شأنه تحصيل لذة أكبر" (الرسالة المذكورة، 101). وقد لجأ ليسينغ أحياناً إلى حجة شبيهة بتلك: ففي شذرات "لاوكون"[3] (Laocoon) (وفي "مسرح هامبورغ") إشارة إلى "الأخطاء الضرورية"، وهو الاسم الذي أطلق على مغايرات قواعد المحاكاة، وهي مغايرات يطلبها انسجام المجموع؛ وفيه أن لآدم، شخصية ميلتون[4]، كلاماً لا يصدّق، إلا أن مؤلفه كان محقاً في ما وصفه به: "ما من شك في أن أسمى غاية الشاعر أن يرضي

---

(2) في المتن أن "حاكى" يأتي مقروناً بظرف، هو imparfaitement ولم نستسغ أن نقول: حاكى بنقصان.

(*) عنوان الرسالة: Johann Elias Schlegel, *Abhandlung dass die Nachahmung der Sache der man nachahmet, zuweilen unÌhnlich* werden müsse (1745),

وقد نشرت في: *J. E. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften* (Heilbronn: [n. pb.], 1887),

والفكرة نفسها موجزة في رسالته: *Abhandlung von der Nachahmung*، في الكتاب نفسه.

[والأخوان شليغل (Schlegel) وفريدريتش (Frédéric, Karl Wilhelm Friedrich) (1772-1829) وأوغست (Auguste, August Wilhelm) (1767-1845) فيلسوفان ومترجمان ألمانيان. كان أولهما صاحب نظرية الشعر الرومنسي. وعمهما يوهان (Johann Elias Schlegel) (1719-1749) كان أستاذاً (المترجم)].

(3) أمير طروادي؛ هو الذي نهى أهله عن إدخال الحصان الخشبي إلى مدينتهم. وهو أيضاً عنوان كتاب ألفه ليسينغ، في سنة 1763، في **حدود الشعر والرسم**.

(4) ميلتون (John Milton) شاعر إنجليزي (1608-1674). وآدم إحدى شخصيات ملحمته **الفردوس المفقود** (1667).

هوى قارئه بلوحات جميلة عظيمة، لا أن يطلب الأمانة في كل شيء"(*). لكن ما الذي "يرضي هوى القارئ"، ما الذي يعيّن "أسمى غاية الشاعر"؟ لم يقل ليسينغ شيئاً في ذلك هنا، كما لم يفعل شليغل قبله؛ فليس لنا إلا ذلك الوصف السالب للمحاكاة الناقصة.

والجواب المعتاد عن سؤالنا الأول هو تغيير لا في طبيعة العملية - أي فعل المحاكاة نفسه - بل في موضوعها. وذاك هو "الدرجة الثانية" في المغايرة بعد المحاكاة المحض البسيطة؛ عندئذ ليس المفعول المطلق هو الذي يصف فعل "حاكى" ويحصره، وإنما هو "المفعول به". ولا تحاكى الطبيعة وحسب، بل "الطبيعة الجميلة"، أي الطبيعة "المختارة"، "المصححة"، بالنظر إلى مثل أعلى خفي. وهذا رأي جملة من المؤلفين. ومنهم ريتشاردسون(5)، باحث في الجماليات إنجليزي: دعا إلى أن يُعقد، في العمل الفني، حيز مهيمن لما سماه "السمات المميزة" للموضوع المحاكى، ملحقاً الضيم بسماته الأخرى؛ وذكر أيضاً أن "غاية الرسم العظمى والأولى السمو بالطبيعة وإصلاحها". وقد كانت تلك الأفكار ذائعة في فرنسا منذ نهاية القرن السابع عشر، على لسان دو بيل وفينلون ولاموت(6)، وهذا الأخير هو القائل (*Réflexions sur la critique*, 1715): "ينبغي

(*) Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, ed. Blümmer (Berlin: [n. pb.], 1880), p. 454.

(5) ريتشاردسن (Jonathan Richardson)، الملقب "الأكبر" (L'ancien)، رسام إنجليزي (1665-1745). له **رسالة في نظرية الرسم** (1715)، وهو أول كتاب في لغته يتناول نظرية الفن.

(6) دي بيل (Roger de Piles) رسام ناقد فرنسي (1635-1709). وفينلون (François de Salignac de LaMothe Fénelon) أسقف فرنسي (1651-1715)، وضع لتعليم الأمراء أمثالاً وحوارات وحكايات؛ وله **حوارات في الخطابة**، ولاموت (Antoine Houdart de La Motte) كاتب مسرحي فرنسي (1672-1731).

(. . .) أن يكون المقصود بالمحاكاة محاكاة ماهرة، أعني الحذق في ألا يؤخذ إلا ما من شأنه إحداث الأثر المتوخى". وصار الراهب باتو حامل لواء تلك الفكرة، وعليها يقوم كتابه "رد الفنون الجميلة إلى مبدأ واحد" (1746)، وكان من أحظى المؤلفات في ذلك العهد. فقد أسف باتو لانعدام تفكير جمالي جامع، فاكتشف من جديد، بسذاجة مؤثرة، نظرية المحاكاة في الفن؛ إلا أن مبدأه هو محاكاة الطبيعة الجميلة.

ينبغي في أمر هذا المبدأ الخلوص إلى أن الفنون لئن كانت تحاكي الطبيعة فعليها أن تكون محاكاة حكيمة مستنيرة فلا تنسخها نسخاً بل تختار المواضيع والسمات، فتعرضها على أكمل ما يستطاع فيها، محاكاة تُرى فيها الطبيعة لا كما هي في ذاتها بل كما يمكن أن تكون، وكما يمكن أن يتصورها العقل (المصدر نفسه، ص 45)(*).

تتحصل الطبيعة الجميلة إذاً من الطبيعة المعروفة باختيار أجود القطع:

لابد من أن المساعي كلها تلخصت في اختيار أجمل أجزاء الطبيعة لصنع كلِّ مليح، من شأنه أن يفوق الطبيعة كمالاً، دون أن ينفك مع ذلك عن كونه طبيعياً (المصدر نفسه، ص 29).

واستدلال باتو مدهش من قلة بصيرته: فقد جزم في آن واحد بأن المحاكاة هي المبدأ الوحيد المقوم للفن، وأن تلك المحاكاة راجعة، عن طريق الموضوع المحاكى، إلى اختيار، إلى نية مبيتة ـ لا علم لأحد مع ذلك بدواعيها. وله كلام آخر ترى فيه الوهم نفسه؛ قال (مقارناً الشاعر بالمؤرخ):

ولما خرجت الواقعة من يد التاريخ وأوكل أمرها إلى الفنان،

(*) أقتبس هنا من طبعة 1773.

مع تمكينه من الإقدام على ما شاء لتحقيق غرضه، فكأنها عُجنت من جديد لتتخذ شكلاً جديداً: بالزيادة والنقصان والنقل... ولئن انعدم [ذلك] من [التاريخ] فالفن عندئذ متمتع بكافة حقوقه على أوسع مداها، فيبدع ما هو في حاجة إليه. وتلك مزية خُص بها لأن عليه أن يمتِع (المصدر نفسه، ص 50).

وقد انخدع باتو بإبهام ألفاظه حتى قال مثلاً: "على المحاكاة، لكي تكون أكمل ما يمكن، أن تتصف بصفتين: الدقة والحرية" (المصدر نفسه، ص 114). لكن أليست "الحرية" إنما هي مترادف خجول لانعدام الدقة؟ هي كما قال باتو نفسه في الصفحة التالية: "الحرية... تكون أبعد منالاً متى بدت منافية للدقة. والأغلب ألا تجود إحداهما إلا بذهاب الأخرى" (المصدر نفسه، ص 115). فهل تظن أن المحاكاة قد تعينت تعييناً كافياً بأن طُلب منها أن تكون في آن دقيقة غير دقيقة؟ الواقع أن باتو، بعد أن عيي عن شرح ما يريد بقوله "الطبيعة الجميلة"، عاد إلى ما سميناه "الدرجة الأولى". وذاك ما أخذه عليه ديدرو في (*Les sourds et mutes,* (1784))[*]: "لا يفوتنّك أيضاً أن تجعل في صدر ذلك الكتاب فصلاً تبين فيه ما الطبيعة الجميلة، وذلك أن هاهنا قوماً يجزمون لي أن رسالتك،

(*) أقتبس هنا كتابات ديدرو في الطبعات التالية: "Lettre sur les sourds et muets," dans: *Diderot Studies* (Genève: [s. n.], 1965), t. 7, *Oeuvres esthétiques* (Paris: Garnier, 1968),

واختصاره (*OE*)؛ و *Oeuvres romanesques* (Paris: Garnier, 1962)

واختصاره (*OR*): وأعماله الأخرى كافة نقلاً عن: *Oeuvres complètes*, ed. Assezat-Tourneux (واختصاره *OC*، متبوعاً برقم الجزء).

[ديدرو (Denis Diderot) كاتب فيلسوف وروائي ناقد فرنسي (1713-1784). هو الذي حرّر على **الموسوعة** (*L'encyclopédie*) الذائعة الصيت في القرن الثامن عشر (المترجم)].

لخلوها من أحد ذينك الأمرين، لا أساس لها" (المصدر نفسه، ص81). لكن باتو كغيره من أنصار "الطبيعة الجميلة" لم يحز جواباً.

فما هو رأي ديدرو نفسه؟ لا يخفى أن أقواله في هذا الصدد كثيرة التناقض.

ومن قرأ بعضها ظنه من أنصار المحاكاة بلا استثناء؛ وهو مذهب متطرف ـ ولا يمكن الوفاء به. قال في **تأملات غير متصلة في الرسم** (حوالي سنة 1773): "ما من تأليف يستحق التنويه إلا وهو في كل شيء وفي كل موضع موافق للطبيعة؛ ينبغي أن يصح لي أن أقول: لم أشهد هذه الظاهرة، إلا أنها واقعة" (*OE*, p. 773) وقبل ذلك بخمس وعشرين سنة ذكر الحكمة نفسها، في "**الجواهر المذياعة** (1748)"[7]، مع التنصيص على تجربة المتفرج: "كمال الفرجة في أن تكون محاكاة الفعل من الدقة بحيث يظل المتفرج منخدعاً، فيحسب أنه يعاين الفعل نفسه" (*OR*, p. 142). وكذلك قال ديدرو: "إن لم تكن ملاحظة الطبيعة النزوع المهيمن على المتأدب أو الفنان فلا تتوقع منه شيئاً ذا بال" (*OE*, p. 758). ولا فائدة في طلب شيء غير محاكاة الطبيعة، وإن كانت الطبيعة أجمل: "كم أفسد الحث على تجميل الطبيعة من لوحات! فلا تسْعَ في تجميل الطبيعة؛ بل اختر عن تروّ تلك التي تناسبك، وكن أميناً في نقلها" (*OC*, 14, pp. 201-202). المحاكاة، ولا شيء غير المحاكاة (ولن نتعرض هنا لتلك الإشادة بالمحاكاة هل يفيد منها الفن أم الطبيعة).

ويقر ديدرو أحياناً أخرى باستحالة محاكاة كاملة، إلا أنه يكتفي بهذه الملاحظة السالبة (أعني "الدرجة الأولى"):

---

(7) عنوان الرواية الأصلي: *Les bijoux indiscrets*؛ وهم يكنون بالجوهر (أو الحلي) عن الفرج (لاسيما فرج المرأة).

لكن الطبيعة واحدة؛ فكيف تتصور، يا صديقي، أن تختلف طرائق محاكاتها، وأن تكون جميعها مقبولة؟ أليس مرد ذلك إلى أن مع الإقرار ـ فيما يشبه الانشراح ـ باستحالة نقلها بدقة مطلقة، هامشاً متواضعاً عليه يُسمح للفن بالفسحة فيه؛ إلى أن في كل إنتاج شعري دائماً شيئاً من الكذب لم تتعين حدوده ولن تتعين أبداً؟ فليكن الفن حراً في مغايرة يرتضيها من شاء وينبذها من شاء. أليس الإقرار أولاً بأن شمس الرسام ليست هي شمس الكون ولا يمكن أن تكون إياها ملزِماً بإقرار آخر لا تحصى النتائج المترتبة عليه؟ (*OC*, 11, pp. 185-186).

لكن تلك إنما هي أقوال عرضية، ينافح عنها ديدرو عند التعرض لأمر بعينه؛ أما الثابت فهو أنه ليس من أنصار محاكاة الطبيعة بل "المثل الأعلى" (وهو عندنا "الدرجة الثانية").

وتلك المقابلة بين المثل الأعلى والطبيعة تتخذ في الأغلب قالب التمييز الذي أقامه أرسطو بين المؤرخ، وهو يحاكي الخاص، والشاعر، وهو يحاكي العام. وهذا تذكير بتلك الجمل الذائعة الصيت:

لا يختلف الشاعر والمؤرخ في أن حكاياتهما شعر عند ذاك ونثر عند هذا (. . .)؛ بل على العكس يختلفان في أن أحدهما يحكي الحوادث التي وقعت حقاً، والآخر حوادث من شأنها أن تقع. ولذلك كان الشعر أكثر فلسفة وأسمى من التاريخ؛ وذلك أن الشعر أميل إلى حكاية العام، والتاريخ إلى حكاية الخاص[8] (Poétique, 1451 b).

وقد كان هذا النص من مصادر باتو؛ ولا يكاد يخالفه ديدرو في

(8) انظر **فن الشعر** (نشرة بدوي)، 26 و183 و214، **وفي الشعر** (نشرة عياد)، 64.

تمييزه بين محاكاتين: "المحاكاة دقيقة أو حرة؛ والذي يحاكي الطبيعة بدقة هو مؤرخها. والذي يؤلفها، ويبالغ فيها، ويلطف منها، ويجمّلها، ويتصرف فيها كما شاء، هو الشاعر" (OC, 15, pp. 168-169)؛ وقال أيضاً، معتمداً على ذلك التمييز نفسه في مناقشته لأعمال ريتشاردسون[9]: "لا أتردد في الجزم بأن أصدق التواريخ محشو كذباً، وأن روايتك محشوة حقائق. يصور التاريخ بضعة أفراد؛ وتصور أنت نوع الإنسان" . . . إلخ (OE, pp. 39-40)؛ ونشير إلى أن ديدرو يقرظ في ريتشاردسون ما يراه أرسطو خاصة كل شعر. وفي الرسم أيضاً قابل ديدرو بين الوصاف[10]، وهو ناقل أمين، والرسام النابغة، وله يقول:

هل الصفة إلا تمثيل لكائن بعينه مفرد؟ (. . .) لقد أدركتَ الفرق بين المعنى العام والشيء المفرد في أدق التفاصيل، لأنك لن تكذبني فتدعي أنك منذ أمسكت الريشة إلى يومنا هذا ما فتئت ترتسم المحاكاة الدقيقة في رسم شعرة (OC, 11, pp. 8-9).

الشاعر أو الفنان يقابلان المؤرخ؛ أو قل باصطلاحات أرسطو: مُشابه الواقع[11] (vraisemblable) يقابل الواقع الحق: "الشاعر. . . أبعد من الواقع الحق وأقرب إلى مشابه الواقع من المؤرخ" (OE, p. 214). لكن يبدو أن الصيغة التي يفضلها ديدرو هي التي تقابل الطبيعة الواقعية بالمثل الأعلى (وهي شديدة الشبه بصيغة

---

(9) ريتشاردسن (Samuel Richardson) روائي إنجليزي (1689-1761). كان لرواياته تأثير في ديدرو وروسو.

(10) الوصاف (portraitiste)، والصفة (portrait) (انظر ما قلناه في **مبادئ الأسلوبيات العامة**، 204، ح).

(11) وقلنا هنا في vrai "الواقع الحق" موازنة لطرفي المقابلة وحسب.

شافتسبوري[12]، وكان معجباً به، والتراث الأفلاطوني المحدث برمته). ويعني ذلك عند المشتغلين بالجماليات لذلك العهد التخلي عن أرسطو وأتباع أفلاطون (ولن نبالي هنا بهذين العلمين هل استُعملا عن حق أم لا). قال ديدرو في مقدمة "**معرض 1767**":

اعترف بأن ليس في الوجود ولا يمكن أن يكون في الوجود حيوان تام على قيد الحياة، ولا جزء منه من شأنك أن تتخذه إن اقتضى الحال نموذجاً أولاً. فاعترف بأن ذلك النموذج مثل أعلى محض، وأنه غير مأخوذ أصلاً عن أي صورة عينية طبيعية، تكون نسختها الأمينة قد علقت بمخيلتك، فيكون في استطاعتك استدعاؤها مرة أخرى، فتمثل بين عينيك فتنسخها نسخاً، اللهم إلا إن كان مرادك أن تكون وصافاً. فاعترف بأنك عندما تصنع شيئاً جميلاً لا تصنع شيئاً كائناً، ولا أيضاً شيئاً يمكن أن يكون (*OC*, 11, p. 11).

وعن هذا المذهب دافع في "مفارقة في الممثل" (1773). ومن المفيد أن تعلم أن مذهب العبارة التلقائية الصادقة قد حورب في هذا النص بعين الحجج المأخوذة عن مبدأ المحاكاة:

يكون الممثل منصتاً إلى نفسه عندما يؤثر في نفسك، (. . .) وجماع مهارته ليس في الإحساس، كما تظن، بل في نقل أمارات العاطفة الخارجية بأمانة تنخدع أنت لها (*OE*, p. 312).

المحاكاة قبل كل شيء، إلا أنها محاكاة مثال أعلى لا محاكاة الطبيعة:

---

(12) شافتسبوري (Anthony Ashley-Cooper, comte de Shaftesbury) فيلسوف إنجليزي (1671-1713). كان لفلسفته أثر واسع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وعنده أن انسجام نظام الكون دليل الربوبية، وأن الجمال قيمة موضوعية تنشأ عند معاينة ذلك النظام المنسجم.

تأمل لحظة ما يدعى في المسرح "الصدق". هل هو عرض الأشياء فيه كما هي في الطبيعة؟ كلا. لو كان كذلك لما كان الصدق سوى الشائع. فما الصدق على الخشبة؟ هو موافقة أفعال، وأقوال، وصورة، وصوت، وحركة، وإشارة، لمثال أعلى، تخيّله الشاعر وبالغ في الأغلب فيه الممثل (*OE*, p. 317).

وقد فضل ديدرو محاكاة المثال على محاكاة الطبيعة لأسباب أفلاطونية أيضاً: ذلك أن الطبيعة نفسها محاكاة ـ لكن ناقصة ـ لنموذجها، وهو من المُثل. فعلى الفنان أن يتجنب انتقالاً لا فائدة فيه، أي درجة وسطى تعرقله، وأن يحاكي الأصل (النموذج) لا النسخة (الطبيعة). قال ديدرو مخاطباً الفنان النابغة (*OC*, 11):

لقد زدت فيه، وحذفت منه، ولولا ذلك ما صنعت صورة أولى، نسخة من الحقيقة، وإنما صفة أو نسخة من نسخة (fantasmatos ouk alètheias)، "الشبح لا الشيء"؛ ولَما كنت إلا في المرتبة الثالثة، إذ يكون بين الحقيقة وعملك الحقيقةُ أو الأنموذج الأصلي، وشبحُه الذي يظل قائماً تتخذه نموذجاً، والنسخةُ التي تصنعها من الطيف الناقص من ذلك الشبح. (...) لست إلا في المرتبة الثالثة بعد المرأة الجميلة والجمال؛ ... وبين الحقيقة وصورتها المرأةُ الجميلة نفسها التي اتخذها [الوصاف] نموذجاً. فاعترف بأن الفرق بين الوصاف وبينك، وأنت نابغة، إنما هو في أن الوصاف ينقل الطبيعة بأمانة كما هي، فينزل نفسه كما يهوى في المرتبة الثالثة، وأنك أنت تطلب الحقيقة، تطلب النموذج الأول، فمسعاك متصل في أن تسمو إلى الثانية (المصدر نفسه، ص 8 ـ 11).

كل ما لا يستطاع تفسيره بمحاكاة الأشياء العينية يعزى إلى محاكاة نموذج خفي يحفظه الفنان في ذهنه. تلك حيلة فعالة؛ لكن هل هي مرضية؟ أهاهنا شيء أكثر من تسمية ما لا يُفهم في عملية

المحاكاة باسم (هو "المثل الأعلى") لا يكشف شيئاً بتة بل على العكس يَحول، بمجرد وجوده، دون استكشاف المسألة إذ يوحي بأنها انحلت؟ و"المثل الأعلى" ليس هو عين "الطبيعة الجميلة" ـ فهذه في نفس مرتبة الطبيعة، وذاك أنموذجها الأصلي؛ إلا أنهما يشتركان في ما ينمّان عنه من عجز عن أن يصفا بالإيجاب جميع ما لا يستطاع تفسيره، في العمل الفني، بمبدأ المحاكاة.

ولن يكون لمحاكاة النموذج معنىً إلا باتخاذ قواعد لبنائها، إلا بوصف المثال الأعلى نفسه. وديدرو متردد في هذا الصدد. فتارةً يقترح أن يُطلب القاسم المشترك بين أفراد عدة، بخلاء مثلاً، فيصنع نموذج البخيل؛ وهو هنا قريب من "الاختيار" الذي أوصى به باتو. وتارةً أخرى يصف عملية يحصل فيها الكمال ببطء باستقراء أوائل الأمثلة المعافية؛ إلا أنه لم يستطع تفسير معايير الكمال. ومن أقواله العينية على غير المعهود منه:

في فعل واقع حقاً، لعدد من الأشخاص فيه يد، تكون كلها من تلقاء أنفسها على أصدق أحوالها؛ إلا أن تلك الحالة ليست دوماً أنفعها لمن يرسم، ولا أشد تأثيراً في من يشاهد. فلذلك لابد للرسام من تغيير الحالة الطبيعية وردها إلى حالة اصطناعية: أوليس ذلك شأن الخشبة أيضاً؟ (*OE*, p. 277).

ها نحن عدنا إلى فكرة "التغييرات" في قلب المحاكاة. لكن ما السبيل إلى تقرير "أنفع" تلك الطرائق و"أشدها تأثيراً"؟ لم يقل ديدرو في ذلك شيئاً، فيحق لنا أن نأخذ عليه ما أخذه هو على القس باتو: مذهبه في المحاكاة خال من تعريف للمثال الأعلى، فهو أشبه بالمذاهب التي ادعى إبطالها.

وعبارة "الطبيعة الجميلة" كان من شأنها مع ذلك أن تكون

منطلق تأمل بنّاء في المحاكاة لو انصب السؤال أكثر على معنى الصفة فيها، أعني "الجميلة". وقد آن أوان الاستئناس بذلك المفهوم. قال بانوفسكي، موجزاً آراء الكلاسيكيين في الجمال(*):

الجمال انسجام بين الأجزاء في اتصال بعضها ببعض وبين الأجزاء والكل. وهو مفهوم بلوره الرواقيون، وارتضاه دون تردد جمهرة من الأتباع، من فيتروفيوس وشيشرون إلى لوكانوس وجالينوس، وظل حياً عند متكلمي العصور الوسطى، ثم أقامه ألبيرتي مبدأً ولم يتردد في تسميته "قانون الطبيعة المطلق الأول"؛ وهو المبدأ الذي يسميه اليونان symmetria أو harmonia، واللاتين symmetria وconcinnitas وconsensus partium، والطليان convenienza أو concordanze أو conformità. (...) ومعناه، كما جاء عند لوكانوس، المساواة أو الانسجام بين جميع الأجزاء في اتصالها بالكل.

وتلك أيضاً تداعيات ذلك اللفظ في القرن الثامن عشر. وهذا

(*) في: Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4 ed. (Princeton: University Press, 1955), pp. 261 sq. et 276,

وتجد إحصاء آخر ممسوخا لتلك الآراء، انظر: L. Tatarkiewicz, "Les deux concepts de la beauté," *Cahiers roumains d'études littéraires*, vol. 4, (1974), p. 62,

وما اقتبس عن ألبيرتي في: Alberti, *De Re aedificatoria*, liv. IX, ch. V.

ورواية اخرى لبانوفسكي: *Idea* (Leipzig, 1924)، وجيه أيضاً في تاريخ المفاهيم المناقشة هنا.

[وبانوفسكي (Erwin Panofsky) من مؤرخي الفن الألمان (1892-1968). وألبيرتي (Leon Battista Alberti) فيلسوف فنان من الإنسيين الطليان في عصر النهضة (1404-1472). وفيتروفيوس (Vitruve, Marcus Vitruvius Pollio) مهندس روماني من أهل القرن الأول للميلاد. ولوكانوس (Lucain, Marcus Annaeus Lucanus) شاعر روماني (39-65). وجالينوس (Galien, Galenus, Galênós) طبيب يوناني واسع الأثر في أطباء العصور الوسطى (129 أو 131-201 أو 216) (المترجم)].

تذكير بتأويل ديدرو نفسه: فقد أوجزت نكتة على لسان ابن أخي رامو (Rameau) موقف ديدرو ومعاصريه على السواء، هي: "الحق الذي هو الأب الذي ولد الخير الذي هو الابن، عنه يصدر الجمال الذي هو الروح القدس..."(*) (*OR*, p. 467). ولئن علّق ديدرو الجمال على الحق فقد جزم منذ سنة 1748، في **مذكرات في مواضيع مختلفة من الرياضيات**، بأن:

اللذة، بالجملة، في إدراك العلاقات. وهذا المبدأ قائم في الشعر، وفي الرسم، وفي المعمار، وفي الأخلاق، في جميع الفنون وفي جميع العلوم. الآلة الجميلة، واللوحة الجميلة، والرواق الجميل، لا تعجبنا إلا بالعلاقات التي نرى فيها (...). إدراك العلاقات وحده أساس إعجابنا وملذاتنا (*OE*, p. 387).

وهذا الرأي مفصل طولاً وعرضاً في مادة "جمال" من **الموسوعة**:

أُطلقُ اسم الجمال إذاً في ما سواي على كل ما يحتوي في نفسه على ما من شأنه أن يوقظ في عقلي معنى العلاقات؛ والجمال عندي كل ما يوقظ ذلك المعنى. (...) يكفي [لتقدير الجمال] أن يدرك [المتفرج] ويحس أن عناصر هذه العمارة، وأن أصوات تلك المعزوفة الموسيقية، لها علاقات إما فيما بينها وإما بينها وبين أشياء أخرى (المصدر نفسه، ص 418 ـ 419).

يلي ذلك مثال شهير:

(*) هذا التعاضد، ولا نقول عدم التميز، بين المقولات الكبرى شديد المناهضة للكنتية، ومن مميزات ذلك العهد. ألم يقل شافتسبوري في (*Characteristics of Men, Matters, Opinions, Times*, t. 3, 1790, pp. 150-151): "الجميل منسجم معتدل؛ والمنسجم المعتدل حق؛ وما اجتمع فيه الجمال والحق في آن ففيه متعة وخير".

سأكتفي بالإتيان بمثال واحد، آخذه من الأدب. لا تخفى على أحد تلك الكلمة الرائعة في مأساة "هوراس"[13] (Horace): "أن يموت". فإذا سألت أحداً لم يطلع على مسرحية كورناي، ولا علم عنده بجواب هوراس الأب، عن رأيه في هذه المأثرة: "أن يموت"، فمن البين أن من أسأله، إذ لا يدري ما "إن يموت" هذا، ولا يستطيع أن يخمّن هل هو جملة تامة أو جزء من جملة، ولا يكاد يرى بين تلك العناصر الثلاثة أية علاقة نحوية، سيجيبني بأنه لا يرى ذلك "جميلاً" ولا قبيحاً. حتى إذا أخبرته أن ذاك جواب رجل عما يجب على رجل آخر فعله في المعركة بدأ يدرك في المجيب ضرباً من الشجاعة لا يستسيغ معه الاعتقاد بأن الحياة دوماً أفضل من الموت؛ وبدأ أن يموت يثير انتباهه. فإذا أضفت أن رهان المعركة شرف الوطن، وأن المقاتل ابن المسؤول، وأنه الوحيد المتبقي له، وأن الشاب كان يقاتل ثلاثة أعداء أزهقوا روح أخوين له، وأن الأب يكلّم ابنته، وأنه رومي، فعندئذ يصير جوابه "أن يموت"، بعد أن لم يكن "جميلاً" ولا "قبيحاً"، أجمل فأجمل، مع عرضي لعلاقاته بالأحوال، إلى أن يصبح رائعاً (المصدر نفسه، ص 422 ـ 423).

ليس "أن يموت" جميلاً لأنه يحاكي، بل للمنزلة التي هي له في مجموع من العلاقات.

لكن ألا ينبغي التسليم عندئذ بأن العمل الفني خاضع لمبدأين

---

(13) إحدى أشهر مآسي كورناي (Pierre Corneille) الشاعر المسرحي الفرنسي (1606-1684). وقد وردت كلمته في المشهد السادس من الفصل الثالث منها. وملخصها أن الحرب قامت بين مدينتي ألبا وروما، وكانتا متحالفتين، وكانت الصداقة والصهر يؤلفان بين ثلاثة إخوة من آل هوراس الرومية وثلاثة من آل كورياس الألبية؛ فتقرر أن يتبارز ثلاثة نفر عن كل مدينة؛ فخرج السهم بالإخوان من الفريقين. فاقتتلا؛ فقتل أخوا هوراس، وتظاهر هو بالفرار، حتى تمكن من الإخوان كورياس الجرحى، فقتلهم. وفي المشهد وصل خبر فرار هوراس إلى أبيه، فحسبه حقاً فقال ما قال.

"اثنين" متنافسين: مبدأ "المحاكاة" (في حالة الفنون المحاكية، لا في حالة الموسيقى، ولا في الحالة المستجدة في أيامنا، أعني التشكيل التجريدي)، أي علاقته بما هو خارجي عنه، ومبدأ "الجمال"، أي العلاقات القائمة في قلب العمل نفسه (أو في الفن بالجملة)، وهي علاقات مستقلة عن المحاكاة؟ أو أن العمل، كما قال ديدرو نفسه عرضاً، يتكون "من موازاة ومن محاكاة" (المصدر نفسه، ص 427).

الواقع إذاً، وقد تستغربه، أن "الجميل"، وإن كان المقصود به الطبيعة "الجميلة"، لن يكون له ذكر إلا نادراً في سياق المحاكاة؛ حتى إذا حدث ذلك فإما لتسوية أحدهما بالآخر (ودوماً يكون الجمال مساوياً للمحاكاة)، وإما لإخضاع أحدهما إلى الآخر (وأيضاً يكون الجمال خاضعاً للمحاكاة).

وذلك ما ورد عند القس ديبوس[14]، في كتابه **تأملات نقدية في الشعر والرسم** (1719). فقد وصف المحاكاة في الموسيقى ـ وكان كغيره على ذلك العهد يؤمن بها ـ وأضاف أن للموسيقى أيضاً مبادئ أخرى، هي الانسجام والإيقاع. لكن الترتيب لا شك فيه.

الائتلاف الذي به يكون الانسجام (...) يساهم أيضاً في العبارة عن الصوت الذي أراد الموسيقار محاكاته (p. 635). يستطيع الإيقاع أن يضيف مشابهة للواقع أيضاً في المحاكاة التي يتوخاها التأليف الموسيقي، لأن الإيقاع يجعله أيضاً محاكياً تدرّج الأصداء والأصوات الطبيعية وحركاتها (p. 636).

وتجد العلاقة نفسها في الفنون الأخرى:

(14) القس ديبوس (Jean-Baptiste Dubos) دبلوماسي ومؤرخ فرنسي (1670-1742). صدر كتابه المذكور (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*) أول مرة سنة 1719، فكان له أثر بليغ في جماليات المسرح والموسيقى في عصر الأنوار.

كثرة الائتلاف وتنوعه، ومحاسن الأناشيد وجدّتها مما لا ينبغي أن يُستعمل في الموسيقى إلا لمحاكاة لغة الطبيعة والانفعالات ولزخرفتها. وما يسمى علم التأليف لا أراه إلا خادمة على نبوغ الموسيقار أن يستخدمها، كما أن على نبوغ الشاعر أن يستخدم ملكة النظم. وأقول، مستغفراً من هذا المجاز: ضاع كل شيء إن صارت الخادمة ربة البيت، فسُمح لها بترتيبه كما شاءت كأنه بنيان ما أقيم إلا لها (p. 658).

وحدث في هذا المجال ما حدث في غيره: صارت الخادمة ربة البيت؛ ولم يكن ديبوس يعلم صدق ما قاله؛ لكن هل "ضاع" كل شيء؟

على الانسجام أن يكون خديم المحاكاة. لكن يوهان شليغل، في ألمانيا، لم يكن بتلك الدقة والجزم، لا لأنه ينزل المحاكاة منزلة أجود، بل لأنه لم يتفطن بتةً إلى أن صراعاً قد يقوم بين أسياد وعبيد. وقد يسّر رؤيتَه السلمية للعالم تفاوتٌ في المفاهيم. فالمحاكاة في الشعر نوعان: مسرحية، وتحاكي الألفاظُ فيها الألفاظ؛ أو حكائية ("تاريخية"): ولم يعتدّ شليغل هنا إلا بعلاقات "المشابهة"، كما يمكن الوقوف عليها في الاستعارة والتشبيه والموازنة (parallélisme)[15] وفي الحالة الأخيرة ما يحاكي وما يحاكى واقعان

(15) (في **قاموس اللسانيات والمنهل**: "تواز")؛ وهو ينظر إلى عنوان كتاب الآمدي (وفي مقدمته: "فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر [يريد أبا تمام والبحتري]، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى؛ ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء"). وقال فونتانييه (428): "الموازنة وضع وصفين، متتابعين أو مختلطين، توازن فيهما شيئين، بالنظر إلى علاقاتهما المادية أو المعنوية، لإبراز المشابهة أو الاختلاف".

معاً في قلب العمل؛ إلا أن حضور عنصرين متشابهين في العمل يؤدي إلى ملاحظة "الترتيب" الذي يهيمن عليه.

وتكاد تصير "المحاكاة" و"الترتيب"، عن طريق المشابهة، مترادفين، مما يسوّغ لشليغل أن يقول: "تبلغ المحاكاة غايتها، وهي الإمتاع، عندما تدرَك المشابهة وكذا الترتيب الخاص بها تبعاً لذلك" (pp. 136-137). المحاكاة، والترتيب تبعاً لذلك... أما باتو فقد أدرج اعتبارات تخص الانسجام، ولم يلتفت إلى موافقتها لسائر مذهبه:

الفنون... ليس عليها أن تستعمل جميع أضرب الألوان ولا جميع أضرب الأصوات: عليها أن تختار منها باعتدال خليطاً لذيذاً: عليها أن تؤلف بينها، أن تعادل بعضها ببعض، أن تنوعها، أن تجعلها في انسجام. فالألوان والأصوات تتجاذب فيما بينها وتتنافر (p. 61).

وأيضاً بصدد الموسيقى، ولم يثبت بعد أنها تحاكي، عادت المسألة إلى الظهور عند ديدرو. ففي "رسالة إلى السيدة دي لاشو"، التي ذيّل بها رسالته "في الصم البكم"، ردّ الاعتراض المفيد أن الموسيقى تحصّل اللذة من غير أن تحاكي بالضرورة:

أسلّم بهذه الظاهرة؛ إلا أني أدعوكِ إلى النظر في هذه المقاطع الموسيقية: فهي تؤثر فيك أثراً تستلذينه من غير أن توقظ فيك رسماً ولا إدراكاً صريحاً لعلاقات بأعيانها؛ فلا تدغدغ أذنك إلا كما تستحلي عينك قوس قزح، بلذة حسية لا أقل ولا أكثر؛ وهيهات أن تكون بالكمال الذي من شأنك أن تطلبيه، وأن تحققه هي، لو اجتمع فيها صدق المحاكاة وسحر الانسجام (p. 101).

هذه جملة حقيقة بأن يستفاض فيها القول. فقد ميز فيها ديدرو في الواقع بين ثلاثة مصادر للمتعة، لا مصدرين: لذة حسية صرف، ولذة تتحصل من إدراك العلاقات، ولذة أصلها المحاكاة. وليس الفرق بيّن الوضوح، والظاهر أن ديدرو متردد في مكانة الثانية: فهي مع الثالثة في صدر الجملة، ومع الأولى في آخرها. ولا ندري بعدُ

ما سماه "لذة حسية لا أقل ولا أكثر": هل من شأن كل شيء يدرَك أن يكون مصدراً لها؟ لا يقين إلا في أمر واحد: وهو أن المحاكاة ليست المبدأ الوحيد الأساس في الفن، وإنما "الصدق" فيه يتلبس به "سحر الانسجام".

ومن أسف أن **الرسالة في الصم البكم** (هي وكثيراً غيرها) أخلفت بما وعدت. وسوف يشير ديدرو إشارات عرضية إلى الانسجام في الرسم أو في المسرح، إلا أنه جعل مردّه إلى التقنية وحدها في عمل الفنان (في مادة "تأليف" من **الموسوعة**)، من غير أن يرقى به ليكون مبدأً منافساً لمبدأ المحاكاة؛ وكلما لفتت العلاقة بين المبدأين انتباهه جزم بأولوية المحاكاة. قال في المسرح: "يصرون على أن تكون الفصول متقاربة في الطول: ولو طالبوا بأن تكون المدة على قدر امتداد الفعل لكان أرشد" (*OE*, p. 243). وفي الرسم: يطالبون بأن تكون الألوان منسجمة في ما بينها؟ بل عليهم أن يقتضوا موافقتها لألوان الطبيعة (انظر: *OE*, pp. 678-679). لم يزل الانسجام خديماً للمحاكاة.

والمأزق نفسه عند ليسينغ. لقد استطاع أحياناً أن يصوغ مقابلة واضحة بين المحاكاة والانسجام. وهنا مثلاً، رأي له قريب من رأي ديدرو في **رسالة إلى السيدة دي لاشو**. "ما الذي يترتب على ذلك؟": كذا سأل ليسينغ في القسم 70 من "مسرح هامبورغ"، مناقشاً تبرير المحاكاة؛ ثم أجاب(*):

إن مثال الطبيعة، وقد ادعوا أنه يبرر الجمع بين أوقر درجات

(*) ساق ديدرو حجة مشابهة في **يعقوب القدري**: "الطبيعة من التنوع، لاسيما في الغرائز والطباع، بحيث لا تستغرب شيئاً مما يتخيله الشاعر إلا أتتك التجربة والملاحظة بنموذجه في الطبيعة (*OR*, p. 553).

الوقار وأهزل درجات الهزل، من شأنه أيضاً أن يُتخذ مبرراً لكل مسخ مسرحي، لا خطة فيه، ولا ربط، ولا ما ينمّ عن حس سليم(*). عندئذ ينبغي الكفّ عن عدّ محاكاة الطبيعة أساساً للفن؛ وإلا انفك الفن لذلك السبب نفسه عن كونه فناً، وانحصر في شيء متواضع تواضع القدرة على محاكاة عروق المرمر بالجبس؛ ولم يكن في أعماله البتة، أياً ما يصنع، من الغرابة ما يكفي لكي لا تبدو طبيعية؛ ولن تُستنكر تلك الفضيلة إلا على فن ينتج عملاً مفرطاً في الموازاة والاعتدال والتأليف، وبالجملة شيئاً مما يصنعه الفن في الأجناس الأخرى. وعلى ذلك الأساس يكون العملُ المتضمن أكبر قدر من الفن أردأها، وأخشنُ الأعمال أجودها.

التوازي أو التناسب هنا مكمّل للمحاكاة، كأنه وإياها مبدآن مستقلان يحكمان النشاط الفني معاً. لكن لا ترى في تطبيق ليسينغ أثراً لاعتماده على تلك الثنائية، ولا مساءلة للعلاقة القائمة بين حديها. وكتابه **لاوكون** يقوم برمته على نظرية المحاكاة.

يبدو أن من شأن مفاهيم أخرى أن تعدّل، لمدة، سلطان المحاكاة؛ إلا أنك سرعان ما تدرك أن لا أثر لشيء من ذلك. وأولى المحاولات، وهي محاولة خجولة، لتعيين مبدأ للفن مستقل عن المحاكاة تُستشف في استعمال ديدرو للفظ "الصنعة" : ومن خجلها أنها لم تكد تظهر حتى حُكم ببطلانها. والظاهر أن أصل تلك الفكرة التنافر بين مفعولي الفعل "حاكى" : حاكى الطبيعة وحاكى القدماء. وقد وقع أن دعا ديدرو في جملة واحدة: حاكوا الطبيعة، حاكوا هوميروس! (انظر: *OC*, 7, p. 120)؛ غير أنه ما كان في الأغلب يدرك أن محاكاة أعمال أخرى ليس معناه مجرد "محاكاة الطبيعة" :

(*) Gotthold Ephraim Lessing et Léon Crouslé, *Dramaturgie de Hambourg* (Paris: Didier et Cie, 1869), p. 325.

فهاهنا أيضاً أسلوب، أي نمط في المحاكاة؛ وكان من شأن ذلك أن يحثه على تعديل مفهوم المحاكاة نفسه. لكن ديدرو كلما لاحظ ذلك لم يستعمله إلا للحكم ببطلان ما سماه "الصنعة": لا ينبغي محاكاة القدماء إلا في محاكاتهم للطبيعة؛ أما الباقي فمناف للفن. لا يُثقل أداءَ الممثلين إلا محاكاةُ ممثلين غيرهم (انظر *OE*, p. 268). "لن يكون في رسم الخطوط ولا في اللون صنعة إن كانت محاكاة الطبيعة أمينة. فالصنعة تأتي من الأستاذ، من المدرسة، بل من القديم" (*OE*, p. 673). ولا يحب ديدرو الصنعة: "الصنعة في الفنون الجميلة كالنفاق في الطبائع" (المصدر نفسه، ص 825). وبلغ بقلة تبصر ديدرو أن دفعته إلى الجزم بأن صنعة واحدة وحسب تستحق المحافظة عليها، لأنها لا ـ صنعة: "من نقل على طريقة لاغرونيه كان ناصعاً متيناً؛ ومن نقل على طريقة لوبرانس كان أحمرانياً آجُرِيّاً؛ ومن نقل على طريقة غروز كان أشهب بنفسجياً؛ ومن درس شردان كان صادقاً"[16] (المصدر نفسه، ص 677). وهل شردان رسام لا صنعة فيه؟ لقد قطع ديدرو نفسه السبيل الذي بدا أنه فتحه.

يبدو أن مفهوم "المواضعة"(*) كان هو السبيل الثاني بديلاً عن

---

(16) لاغرونيه (Louis Jean François Lagrenée)، ويلقب "الأكبر" (L'ancien)، رسام فرنسي (1724-1805). ولوبرانس (Jean-Baptiste Le Prince) رسام فرنسي أيضاً (1734-1781). وغروز (Jean-Baptiste Greuze) رسام فرنسي أيضاً. وشردان (Jean-Siméon Chardin) من أكبر الرسامين الفرنسيين في زمانه (1699-1779).

(*) وعلى عكس ذلك ما قاله روسو: "لا ندري بعد هل نظامنا الموسيقي قائم على مواضعات محض أم لا؛ لا ندري هل مبادئه تحكمية تمام التحكم أم لا، وهل من شأن نظام غيره، متى أقيم مقامه، أن يعجبنا أيضاً بحكم العادة. (...) والشيء بالشيء يذكر: فمن شأن تلك الأسئلة أن تثير أسئلةً مثلها في الرسم، حول اللون الغالب على اللوحة، حول موافقة الألوان لبعضها، حول أجزاء من الرسم بأعيانها، قد يدخل فيها من التحكم أكثر مما يُعتقد، بل قد يكون للمحاكاة نفسها فيها قواعد متواضع عليها". =

المحاكاة، إلا أنه لم يُستغل أيضاً. وقد سعى ديدرو في إخضاع المواضعة، عندما اعترف بوجودها، للمحاكاة؛ وعرّفها مرة أخرى بالسلب: باستحالة المحاكاة الكاملة. وعجز ديدرو عن الجواب عن مسألة واضحة جداً هي أبرز وأظهر في مقطع من "المفارقة"، يشير فيه إلى أن الموقف المؤثر في الحياة من شأنه أن يكون أضحوكة على الخشبة؛ لماذا؟

لأنك لا تختلف إليها لرؤية البكاء، بل لسماع خطابات تُبكي، لأن تلك الحقيقة الطبيعية لا تنسجم مع الحقيقة المتواضع عليها. وأنا أشرح لك: أردت أنه لا ينسجم النظام المسرحي، ولا الفعل المسرحي، ولا خطابات الشاعر، البتة مع إلقاء مختنق متقطع منتحب. ألا ترى أن محاكاة الطبيعة أيضاً، وإن كانت الطبيعة الجميلة، أي محاكاة الحقيقة بأمانة شديدة، أمر غير مسموح به، وأن هاهنا حدوداً لابد من الانحسار فيها. ـ وتلك الحدود، من وضعها؟ الحس السليم، إذ لا يريد أن تضر موهبة بموهبة أخرى.

لقد انطلق الجواب من مقابلة جازمة بين صدق الطبيعة وصدق المواضعة، فتلاشى وتبخر شيئاً فشيئاً، وردّنا في الختام إلى "حس سليم" أشد إبهاماً من المواضعة.

إذاً عجَز ديدرو عن تعريف "المواضعة" عجزه عن تعريف "المثل الأعلى" و"الصنعة". ومع ذلك لم يشرع في وصف دقيق لقواعد فن من الفنون إلا رأيته منقاداً إلى أقوال لا يمكن تأسيسها

= [قال روسو ذلك في رسالة له في **المحاكاة المسرحية**؛ انظر: Jean-Jacques Rousseau, *De l'imitation théâtrale*: *Essai tiré des dialogues de Platon*, collection complète des œuvres de J. J. Rousseau (Genève: [s. n.], 1782), t. 11, pp. 461-462].

على المحاكاة وحدها. إليك وصاياه في التأليف في الرسم:

أسقِط من أي تأليف لك الصور التي لا تنفع: فإن لم تَزِنْه تَشِنْه؛ ولا تكن تلك التي تستعمل شتى منعزلة؛ ضم بعضها إلى بعض جماعات؛ ولتكن جماعاتك متصلة في ما بينها؛ ولتكن الصور فيها حسنة التضاد، لا ذلك التضاد الذي تراه في الهيئات التي تلقّنك إياها المدرسة، كأنك تلميذ دائم الانتباه إلى النموذج لا إلى الطبيعة؛ وليكن بعضها ساقطاً على بعض، بحيث لا تحجب الأجزاءُ المخفية عينَ الخيال عن رؤيتها بتمامها؛ ولتكن الأضواء فيها مفهومة: لا تجعلها أضواء خافتة منتشرة لا تتكون منها كتل، أو لا تعطي سوى أشكال مستديرة أو مدورة أو مربعة أو متوازية: فالعين تستقبح تلك الأشكال، في محاكاة أشياء لم يكن المراد جعلَ بعضها موازياً لبعض، على قدر ما تستحسنها في ترتيب يروم الموازاة. ولا تُخلّ أبداً بقواعد رؤية العين... إلخ (*OC*, 14, p. 202).

ضم الوجوه في جماعات، وإقامة التضاد بينها، وترتيب الأضواء، وتجنب المدور والمربع: هل يمكن تبرير تلك الشروط كلها باسم المحاكاة؟ كان ديدرو يود ذلك.

الخلاصة أن مبدأي المحاكاة والجمال كانا حاضرين في فكر ذلك العهد؛ غير أن هذا الفكر ظلّ، في هذه المسألة خاصة، تلفيقياً: فقد مزج المفهومين ولم يصل أحدهما بالآخر؛ وسلّم بانسجامهما من غير أن يتساءل عن احتمال قيام صراع بينهما؛ حتى إذا لوحظ الصراع أتى الجزم على التو بأولوية المحاكاة. وهذه لم تحتمل تلك الحفاوة في العناية بها: فالإفراط في الرعاية يؤذيها. النظرية الجمالية في مأزق، ولا تدري ما هي طبيعة الفن. ولا يسعنا، بصدد ديدرو (وأسلافه من باب أولى)، إلا أن نردد الجملة التي

وصف بها نفسه: "أنا، المنصرف إلى تكثيف الغيوم لا إلى تبديدها، إلى إرجاء الأحكام لا إلى الحكم..." (*Lettre sur les sourds et mutes*, p. 65).

الفصل الخامس

المحاكاة واللا ـ تحكم[1]

عندما عرضت مختلف الطرائق التي اجتُهد في التوفيق بينها وبين مبدأ المحاكاة أغفلت عن قصد واحدة، لأنها تستحق في ما يبدو لي عناية أكبر. وتأويل المحاكاة فيها أنها لا ـ تحكم يقوم بين الوجهين، الدال والمدلول، في الدليل. ومن هذه الحيثية تدخل

---

(1) هو عكس التحكم (arbitraire). وكان من الممكن أن نقول فيه: "طبيعية الدليل"، لأن الدليل إن لم يكن تحكمياً فهو طبيعي؛ وسيأتي ذلك عما قريب على لسان المؤلف نفسه؛ إلا أننا فضلنا عليه لفظ "اللا-تحكم"، للمقابلة الواضحة بينه وبين قسيمه ونقيضه.

"اختيار اللا-تحكم في مقابلة التحكم مربك وإن كانت المقابلة في ذاتها أمراً مقبولاً، لأنها تأتي على خلاف المقابلة بين اللفظين الفرنسيين: لا-تحكم (motivé) وتحكم (non motivé). في مجال الدلالة نتحدث عن دلالة ذاتية طبيعية، أو عن دلالة وضعية اصطلاحية. لكن قد لا يكون من الضروري أن يستخدم نفس المصطلح العربي في كل مرة يرد فيها المصطلح الفرنسي، فقد يعني motivation أن دلالة اللفظ على المعنى بذاته دون مواضعة ولا اصطلاح ولا اعتباط ولا اتفاق بين أبناء الجماعة اللغوية، وقد يعني العلاقة التي تربط لفظاً بلفظ آخر لأنه مشتق منه، كالعلاقة التي تربط بين اسم الفاعل والفعل في العربية على سبيل المثال. وهنا قد يكون المقصود الحديث عن رباط ذاتي طبيعي لا يعود إلى ما تواضع الناس عليه، بل يعود إلى الشيء في ذاته، كما هو حال المحاكاة في أول هذا النص، وقد يكون لها وجه آخر في مكان آخر" (الدكتور حسن حمزة).

الإشكالية الجمالية دخولاً واضحاً في إطار دلائلي(*).

وهذا التأويل الجديد ينزل في المعتاد منزلته لا في تفكير عام في المحاكاة، بل في مقارنة بين مختلف الفنون، ولاسيما من جهة قدرتها على المحاكاة. وتكون المقارنة خاصة بين الشعر والرسم، وأحياناً أيضاً بينها وبين الموسيقى.

وأيسر ما ننطلق منه الجزء الأول من كتاب القس ديبوس **تأملات نقدية في الشعر والرسم** (1719). ولا يعني ذلك أن الفنون لم تقارن أبداً من قبل في ما بينها من جهة قدرتها التمثيلية: ذلك أنه لم يزل حاضراً في الذهن ما قاله سيمونيدس[(2)] (Simonide, Simônidês) من أن الشعر رسم ناطق، وأن الرسم شعر صامت. ودافنشي[(3)] أيضاً قد خصّ، في **الرسالة في الرسم** له، صفحات طوالاً لمقارنة الفنون. لكن مفهوم الدليل "الفني" لم يكن قد تبلور بعد، وكان مراد دافنشي على الخصوص أن يأتي بالبرهان على تفوق الرسم، فعدّ الشعر تارة فنَّ السمع وطوراً فن الخيال (أي فناً لا صلة له بالحواس). وجزم بأولوية الرسم لأن الأشياء تظلّ حاضرة فيه حضوراً أعلى (ولا ألتفت هنا إلى المقابلة بين الفضائي والزماني):

سنجزم إذاً عن حق أن الفرق بين الرسم والشعر، في مجال أعمال الخيال، هو عين الفرق بين الجسم والظل المشتق، بل هو

(*) في عملي على هذا الفصل والذي يليه كان كتاب: B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* (Copenhague: [n. pb.], 1963), m'a été particulièrement utile.

(2) شاعر غنائي يوناني (556-467 قبل الميلاد). قيل: هو أول من تغنى بالبشر لا بالأبطال والآلهة، وأول من تكسب بشعر. وفي فلوطرخس ("أقوال"، IX) "الشعر رقص ناطق، كما أن الرقص شعر صامت".

(3) دافنشي (Leonardo da Vinci) فنان وعالم إيطالي مشهور (1452-1519).

أكبر، لأن ظل ذلك الجسم تراه يمر عبر البصر ليدركه الحس المشترك، بيد أن شكله المتخيل [في الشعر] لا يمر البتة عبره بل يحدث في العين الداخلية(*).

صورة الرجل أقرب إلى الرجل من اسمه: تلك خلاصة ما قاله دافنشي؛ إلا أن تفكيره لم ينصب على طبيعة الدلائل المستعملة نفسها. ودو بيل أيضاً ذكر في كتابه **درس في مبادئ الرسم** (1708) أن "الكلام لا يمكن أن يُظن أنه الشيء نفسه... إنما الكلام دليل الشيء" (vol. II, p. 358)، ولم يشرع في إقامة نمطيات للدلائل الفنية. ونشير إلى أن أولئك المفكرين لم يسألوا أنفسهم أبداً كيف يمكن للفن (للرسم أو الأدب، ولاسيما الموسيقى) أن يكون حقاً دليلاً؛ أو قل، إن كنت تفضل رؤية اسمية، كيف يمكن أن يحتفظ لفظ "الدليل" بمعناه الأصلي عندما يطلق على الموسيقى والرسم والشعر. ولنسلّم الآن بمبادئ نظرية لا معنى لقضاياهم الجزئية إلا فيها.

كان ديبوس أول من اقترح مشروع تصنيف دلائلي للفنون. وقد عبر بوضوح عن المعيار الذي يمكّن من مقابلة الرسم بالشعر في قوله: "لا يستعمل الرسم دلائل اصطناعية كالشعر، بل دلائل طبيعية" (p. 375). فما أصل تلك القسمة؟ لعله تراث غُفْل يخلط بين **1.** أصلَي اللغة الممكنين عند أفلاطون، الأصل الطبيعي والأصل الاتفاقي؛ و**2.** نوعي الدلائل عند القديس أوغسطين، الدلائل الطبيعية والدلائل القصدية؛ و**3.** نقل ذينك المصدرين في "منطق" بور روايال، وفيه أن الدلائل تسمى، من ضمن ما تسمى به، طبيعية ومؤسسة. ولم تنص أي واحدة من تلك الثنائيات على وجود اللا -

---

(*) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, ed. Chastel (Paris: Club des Libraires de France, 1960), p. 38.

تحكم أو عدمه؛ والمعيار وارد عند أرنو ونيكول، إلا أنه يظهر عندهما في قلب الدلائل المؤسسة (في قولهما: "إما لها علاقة بعيدة بالشيء المصور وإما لا علاقة لها به البتة").

ومن ذلك الخلط بين الرسم والشعر وبين فئتي الدلائل استخلص ديبوس أولوية الرسم وتفوقه من ثلاثة أوجه. **أولها** أشار إليه دافنشي قبله، وهو أن للأشياء الممثَّلة حضوراً أسمى؛ ويترتب عليه، كما هو عند دافنشي أيضاً، إشادة بالرؤية على النقيض من السمع (والشعر عند ديبوس فن سمعي): "يمكن الجزم، من الناحية الشعرية، بأن العين أقرب إلى النفس من الأذن" (p. 376). ولا يكاد يعترف بوجود دلائل في الرسم (لأن الدليل ملازم للغياب): "لعلي لا أحسن العبارة عندما أجزم بأن الرسم يستعمل دلائل: ذلك أن الطبيعة نفسها هي التي يضعها الرسم أمام أعيننا" (p. 376). **وثانيها** ـ وإنما هو نتيجة للقول الأول ـ أن الرسم يفعل في الناس فعلاً أصرح وأقوى من الشعر. **وثالثها** أن أحدهما يفهمه الجميع، أياً ما يكن وطنه أو تربيته، وأن الآخر ليس كذلك: ذلك أن لعنة بابل قد ألحقت الضيم بالشعر. وهاتان النتيجتان حاسمتان عند ديبوس لأن رؤيته الجمالية برمتها موجهة صوب عملية تلقي الفن واستهلاكه.

لكن ديبوس أكثر عناية من سابقيه بطبيعة الشعر. وهو لا يميز بين لغة شعرية ولغة غير شعرية؛ وما يأخذه على اللغة عامة يؤخذ أيضاً على الشعر؛ إلا أنه خطا خطوةً في وصف الدلائل الشعرية عندما فصل بين مرحلتين في عملية الدلالة في الأدب، قد تطابقان ما اصطلح عليه التحليل اللغوي بعبارتي المعنى الوضعي والمعنى المتداعي[4]:

---

(4) التحليل اللغوي (glossématique)؛ وهو في **المعجم الموحد**: "تحليل اللغة". والمعنى الوضعي (dénotation)؛ وهو فيه: "المعنى الحقيقي"، وفي **قاموس اللسانيات**: =

على الألفاظ أولاً أن توقظ المعاني التي إنما هي دلائل تحكمية عليها. ثم على تلك المعاني أن تنتظم في الخيال فتكوّن فيه هذه اللوحات التي تؤثر فينا وتلك الرسوم التي نرغب فيها (p. 377).

فعلى ذلك يكون الأدب متميزاً من غيره من الفنون بأن كيفيته في التمثيل مائلة، وغير مباشرة: ذلك أن الأصوات تستحضر المعنى؛ إلا أن هذا يصير دالاً مدلولُه العالَمُ الممثَّل. وبهذا المعنى يكون الشعر نظاماً دلائلياً "ثانوياً".

وعيّن القس ديبوس، من جهة أخرى، ثلاثة أنماط من الجمال في الشعر: نمط أصله الأصوات وحدها؛ ونمط يقوم على المعنى وحده؛ ونمط ينتج عن علاقة الانسجام بين الاثنين. ولن نلتفت هنا إلى الأصوات الجميلة ولا إلى المعاني الجميلة؛ لكن أليس في إثبات إمكان التوافق بين دوال ومدلولات نقضٌ للدعوى الأولى، ومفادها أن دلائل اللغة تحكمية، وعلى ذلك لا إمكان للتوافق؟ قال ديبوس:

الجمال الثاني الذي يكون للألفاظ بوصفها دلائل معانينا هو علاقة خاصة بالمعنى الذي تدل عليه، وهو أن تحاكي نوعَ محاكاة

= "دلالة ذاتية"، وفي **موسوعة لالاند**: "دلالة الحد: هي التي تتطابق مع ما صدق مفهوم ما". والمعنى التداعي (connotation) (كذلك سميته في **مبادئ الأسلوبيات العامة**، 195)؛ وهو في **موسوعة لالاند**: "اشتمال، تضمين"؛ وفي **المعجم الموحد**: "دلالة المعنى (في مقابل المعنى الأصلي أو أصل المعنى أو المعنى الوضعي)". وليسا هما ما سماه الجرجاني (في **دلائل الإعجاز**، 269): "المعنى" و"معنى المعنى": "تقول المعنى ومعنى المعنى؛ تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة؛ وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"، لأن "معنى المعنى" عنده هو المعنى الذي تفيده الاستعارة: كثرة الرماد تفيد الضيافة، ونوم الضحى يفيد الترف؛ فليس هو "المعنى المصاحب" حقاً، لأن هذا في الأغلب لا يكون مقصوداً.

ذلك الصوت غير المقطع الذي قد نصدره للدلالة عليها (pp. 289-290).

لا يمكن البتة أن تحاكي الألفاظ الأشياء؛ ولكن قد يكون من شأنها أن تحاكي صوتاً (مصاداة؟ كلمة تعجب[5] (interjection)؟) من شأنه هو أيضاً أن يكون عبارة طبيعية عن الشيء؛ فهي إذاً محاكاة بواسطة. لكن تلك الألفاظ نفسها أو الجمل التي كأنها تحاكي محاكاة من الدرجة الثانية نادرة جداً وتقلّ يوماً بعد يوم؛ نعم، كانت اللغة في الأصل محاكية، إلا أن تطورها صائر إلى التحكم: لذلك جزم ديبوس بتفوق الشعر اللاتيني على الفرنسي لأن في اللاتينية قدراً أكبر من المصاديات (وهو شكل اللا ـ تحكم الوحيد الذي أفاض فيه). ومع ذلك على الشعراء أن يتعاهدوا هذا "الجمال الثاني":

ينتج عن ذلك إذاً أن الألفاظ التي تحاكي في نطقها الصوت الذي تدل عليه ـ أو الصوت الذي قد نصدره بالطبع للعبارة عن الشيء الذي هي دليل مؤسس عليه ـ أو التي لها علاقة بعينها بالشيء المدلول عليه، أقوى من الألفاظ التي لا علاقة لها بالشيء المدلول عليه سوى العلاقة التي أقامها فيها الاستعمال... إلخ (pp. 292-293).

قد تكون اللغة اللا ـ تحكمية أيسر على الشعراء؛ إلا أن معنى الألفاظ مع ذلك هو الأهم ـ مع العلم بأن اللغة اللا ـ تحكمية تكاد تنعدم اليوم!

---

(5) "ليست كلمات تعجب بل هي من المحكيات، أو المحاكِيات؛ والمحاكيات أصوات، أو جمل. النوع الثاني المسمى كلمة تعجب لا يأتي للتعجب، وهو يلتبس بألفاظ التعجب في العربية، وإنما هو جمل محكية أو محاكية، كما كان هناك أصوات محكية أومحاكية لأصوات الطبيعة تقابل onomatopée" (الدكتور حسن حمزة).

وكان لتلك الأفكار رجع صدى على الفور: يشهد عليه **خطاب في الموسيقى والرسم والشعر** ألفه هاريس، فيلسوف نحوي إنجليزي(*). فقد قلب هاريس ترتيب الفنون التقليدي، فرفع الشعر إلى القمة، لقدرته على تمثيل التجربة برمتها وتبليغها؛ أما في ما يخص طبيعة الدلائل في مختلف الفنون فلا يكاد يختلف "خطاب" هاريس عن ديبوس. فالفنون كلها سواء في محاكاة الطبيعة، إلا أن وسائل محاكاتها مختلفة. "للصورة المرسومة أو التأليف الموسيقي دائماً علاقة طبيعية بالشيء المراد لهما أن يشبهاه؛ أما الوصف بالكلام فقلما تكون له تلك العلاقات الطبيعية بالمعاني التي ترمز إليها الألفاظ" (p. 58). والشعر فن سمعي إلا أنه يمرّ عبر اللغة، واللغة عند هاريس "ضرب من المواضعة يعيّن لكل معنى صوتاً يصير له بمثابة العلامة أو الرمز" (p. 55). ولا يخفى على هاريس أن الدلائل الكلامية "الطبيعية" (أي المصاديات) موجودة، إلا أنه لا يعيرها كبير عناية.

ليست الألفاظ رموزاً متفق عليها وحسب، بل أيضاً أصواتاً، تختلف في القدرة على النطق بها بين سرعة وبطء، بحسب هيمنة الصوامت أو الذوالق أو الصوائت تباعاً في تأليفها؛ ويترتب على ذلك أن لها إلى علاقتها الاتفاقية علاقةً طبيعية بكافة الأشياء التي تشبهها هي بالطبع. (...) فالمحاكاة الشعرية على ذلك لها في جزء منها أصل طبيعي؛ إلا أن تلك المحاكاة لا تذهب بعيداً؛ فهي - إذا غضضت الطرف عن الدلالة الاتفاقية - لا تكاد تدرَك، وإن بلغت من الكمال والإعداد مبلغاً (pp. 70-72).

(*) مأخوذ من كتابه: James Harris, *Three Treatises* (London: J. Nourse, 1744),

[وهاريس هذا من الساسة النحاة الإنجليز (1709-1780) (المترجم)].

ولا يرى هاريس بأساً في الإشارة باسم واحد، هو "المحاكاة"، إلى متواليتين وصف هو نفسه مع ذلك ما بينهما من تباين؛ ولم يسعَ أيضاً في معرفة دلائل الشعر، هل لها صفة خاصة تميزها من دلائل اللغة (مع أن استحضاره للمصاداة شاهد على وعي غير واضح بتينك المسألتين).

وهذا الأمر الأخير قد علق عليه ديدرو، وإن لم يزد شيئاً على تكرار أقوال هاريس في ترتيب الفنون، وأقوال ديبوس (أو دافنشي) في المقابلة بين الشعر والرسم: "ما يُرِيكَهُ الرسامُ هو الشيء عينه؛ أما عبارات الموسيقار والشاعر فإنما هي هيروغليفاته" (*Lettre sur les sourds et muets*, p. 81). وعلى العكس في **الرسالة** نفسها، بصدد الحد الفاصل بين ما هو شعر وما ليس بشعر في قلب اللغة، مقطع ذاع صيته:

ينبغي عامة التمييز، في كل خطاب، بين المعنى والعبارة؛ فإذا جاء المعنى في وضوح وصفاء ودقة فحسبك بذلك في المحادثة العادية؛ حتى إذا أضفت إلى تلك الصفات اختيار الألفاظ مع العدد والانسجام في المَديدة كان لك أسلوب يليق بالمنبر؛ إلا أنك لن تزال بعيداً عن الشعر، لاسيما الشعر الذي تبسطه الأنشودة والقصيدة الملحمية في أوصافهما. ذلك أن في خطاب الشاعر فيهما روحاً ينفخ الحركة والحياة في جميع المقاطع. فما ذاك الروح؟ لقد أحسست به أحياناً؛ إلا أن جملة ما أعلمه عنه أنه هو الذي تكون به الأشياء منطوقة ممثلة معاً؛ وأن الإدراك يفهمها وفي الوقت نفسه تتأثر لها النفس، ويراها الخيال وتسمعها الأذن؛ وأن الخطاب لا يظل سلسلةً من ألفاظ شداد تعرض المعنى بقوة ونبل وحسب، بل يكون أيضاً نسيجاً من هيروغليفات متراص بعضها فوق بعض ترسمه. وعلى هذا الأساس يصح لي الجزم بأن الشعر كله رمزي (p. 70).

قابل ديدرو هنا إذاً نمطين من الخطاب: الشعري واليومي، وبينهما درجة وسطى، هي النثر الخطابي. وتكمن خصوصية الخطاب الشعري في داله (مع أن ديدرو يعنى عناية أكبر باختلاف آثار الخطابين): الخطاب اليومي شفاف (غير وجيه)، بيد أن دلائل اللغة، في الخطاب الشعري، تتحول هيروغليفات (أو رموزاً)، أي تقول وتمثل في آن واحد.

لكن ما الهيروغليف؟ توضح ذلك الصفحات التالية من الرسالة نفسها(*): يسمي ديدرو هيروغليفاتٍ متتابعاتِ الخطاب هذه التي تحاكي الشيء المعيَّن محاكاةً مباشرةً، ويكون الدال فيها على صورة المدلول؛ وقد نسميها اليوم "دلائل لا ـ تحكمية" أو "رموزاً. فلفظ soupire ("تنهد") هيروغليف لأنه يرسم (أي يحاكي) الفعل الذي يشير إليه لأن "المقطع الأول مهموس، والثاني دقيق، والثالث غير منطوق". وفي بيت لفرجيليوس "demisere ألين من ساق الزهرة؛ وgravantur ثقيل ككأسه المفعم مطراً، وcollapsa ينم عن جهد وسقوط". ونقصان الهيروغليف هو نقصان المحاكاة (واللا ـ تحكم):

أأقول لك؟ أرى gravantur أثقل من رأس الخشخاش الخفيف، ولا يبدو لي أن aratro الذي يلي succisus يستكمل رسمه الهيروغليفي (pp. 72-73).

ما لم يكن سوى ملاحظة لا تبشّر بشيء عند ديبوس وهاريس، وهو أن اللغة فيها أيضاً "دلائل طبيعية" (وهي ملاحظة دعت إليها الحاجة إلى توحيد كل شيء تحت راية المحاكاة)، قد صار عند

(*) وانظر أيضاً: J. Doolittle, "Hieroglyph and Emblem in Diderot's *lettre sur les sourds et muets*," *Diderot Studies*, vol. II (1952), pp. 148-167.

ديدرو تعريفاً يكاد يكون نضالياً للغة الشعرية: على الشعر أن يستعمل دلائل طبيعية (أي لا ـ تحكمية). لكن ديدرو في الوقت نفسه يسكت لا عن تفصيل العمليات المؤدية إلى اللا ـ تحكم (وفي استطاعتنا اليوم أن نبين ما هي انطلاقاً من أمثلته)، بل أيضاً عن مسألة أهم، لا يمكن أن يغفل عن ذكرها المتشكك، هي: كيف يكون الشعر حقاً ما "عليه" أن يكون؟ هل المصاداة وحدها حقاً هي التي تميزه من النثر؟

لم يرجع ديدرو أبداً إلى الموضوعات التي طرقها في ذلك التأليف المبكر، فظلت تلك المسائل عنده هو بلا جواب. والأمر الوحيد الذي أفاض فيه هو الدراسة المقارنة للفنون، ولاسيما الشعر والرسم. فقد عاد إلى ما اقتبسناه عنه قبل، وهو أن "الشعر يريك الشيء عينه، أما الرسم فيصف...". فعرض المقابلة نفسها في مادة "موسوعة" من **الموسوعة**، وقال:

الرسم لا يريك البتة عمليات الذهن (...)؛ واختصار الكلام أن عدداً لا حصر له من الأشياء تلك طبيعتها لا يستطيع الرسم تصويرها؛ إلا أنه يريك مع ذلك جميع الأشياء التي يصورها؛ ولئن كان الخطاب، على العكس منه، يصورها كلها فهو لا يريك أي شيء منها. ورسوم الكائنات دائماً ناقصة، لكن ليس فيها التباس لأنها عين صفات الأشياء التي تراها أعيننا. وحروف الكتابة تمتد إلى كل شيء، إلا أنها صادرة عن مؤسسة؛ فلا تدل على شيء بأنفسها (*OC*, 14, pp. 433-434).

وبعد ذلك بعقدين نصّ ديدرو على المقابلة نفسها:

في الرسام دقة؛ أما الخطاب الذي يرسم فدائماً مبهم. وليس في استطاعتي أن أضيف شيئاً إلى محاكاة الفنان؛ ولا يمكن أن ترى

فيها عيني إلا ما فيها؛ أما لوحة الأديب، مهما بلغت من درجات التمام، فكأنْ ليس فيها شيء للفنان الذي يروم نقلها من خطابه إلى اللوحة (*OE*, pp. 838-839).

وأوفق عبارة عن هذا الرأي تجدها، كما هي العادة الغالبة عند ديدرو، لا في صلب استدلال منطقي، بل في صورة مثل:

لجأ إسباني أو إيطالي ألحت عليه الرغبة في اقتناء لوحة لعشيقته، ولم يكن يريد أن تقع عليها عين رسام، لجأ إلى الوسيلة الوحيدة المتبقية لديه، أن كتب وصفها بأوسع ما يكون وأدقه؛ فبدأ بتعيين اعتدال جرم الرأس برمته؛ ثم انتقل إلى الجبين، فالعينين، فالأنف، فالفم، فالذقن، فالجِيد؛ ثم عاد إلى كل واحد من تلك الأجزاء، فلم يدخر شيئاً في سبيل أن ينقش ذهنُه في ذهن الرسام الصورة الحقيقية التي تراها عينه؛ ولم يغفل عن الألوان، ولا عن الأشكال، ولا عن أي شيء مما ينمّ عن الطبع: وكلما قارن خطابه بوجه عشيقته وجده أشد شبهاً به؛ وظن على الخصوص أنه كلما أثقل وصفه بالتفاصيل الدقاق ضيّق من حرية الرسام؛ ولم ينس شيئاً مما اعتقد أنه قد يغري الريشة. وعندما عنّ له أن وصفه تمّ نسخ منه مائة نسخة، بعث بها إلى مائة رسام، آمراً كل واحد منهم أن يصنع في اللوحة عين ما يقرأه في الورقة. فطفق الرسامون يعملون؛ وبعد مدة توصل عاشقنا بمائة لوحة، كلها تشبه وصفه في كل شيء، وما منها واحد يشبه الآخر ولا عشيقته (*OC*, 14, p. 444).

ليس عمل المنتج والمتلقي سواء في الرسم أو في الشعر. ففي اللوحة تتلقى في آن واحد مشروع الرسام وإنجازه؛ ذلك أن الرسام لم يتصوره وحسب (فهذا كان من شأنه إن دعت الحاجة أن يصوغه ألفاظاً) بل جعله أيضاً قابلاً للإدراك. وعلى العكس على خيال القارئ يقع عبء عمل كهذا في الشعر: ذلك أن الشاعر لا ينتج إلا مسودة

قد يبيضها القارئ. وعمل الشاعر وإن تمّ فإنما هو مشروع (محتمل) للرسام؛ والمتفرج على العكس يدرك إلا أنه لا يبني، بيد أن القارئ عليه أن يدرك ويبني. وقد جاء ذلك أيضاً في نص آخر: "ليست صورة [الشعر] في خيالي سوى طيف عابر؛ أما اللوحة فتثبت الشيء على عيني وتلقنني تشوُّهه. وبين هذين المنبّهين من الفرق ما بين ما قد يكون وما هو كائن"، (*OE*, p. 762). عناية ديدرو تنصب إذاً أكثر على عملية التلقي، لا على الشيء عينه. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن تمتد تلك الموازنة إلى ما لا نهاية: ذلك أن القراءة لا يصاحبها بالضرورة بناء صورة، والتمثيل بالكلام ليست طبيعته طبيعة التمثيل بالرسم.

رجعٌ إلى لا ـ تحكم الدليل في الفن. بين يدينا الآن كافة العناصر التي كانت بين يدي ليسينغ، أهم أبطال الفصل السابق. وما حرصت على اقتباس كل ما تقدم من أفكار وأقوال إلا زيادة إيضاح لإسهام ليسينغ، وقد استنكره المؤرخون: ذلك أن أصالته كأنها من نمط جديد؛ هي أصالة النظام. وأدق من ذلك أن تقول: كان ليسينغ أول من أحدث وصلاً بين فكرتين من الأفكار المجترة على ذلك العهد: أن الفن محاكاة؛ وأن دلائل الشعر تحكمية؛ وكان أيضاً أوّل من قرر أن تلك المجاورة تثير مسألة. وقد كان فكره شديد الانضباط والانتظام، فكسر إطار الجماليات الكلاسيكية، وإن لم يجد حلاً لتناقضاته؛ وذاك ما لم تكن قط تستطيع فعله استدلالات دافنشي ولا ديدرو التقريبية المبهمة.

والدعوى الأهم في **لاوكون** جاءت في صدر الفصل 16؛ والواقع أن الكتاب برمته قائم عليها. وها هي ذي الجملة المفتاح:

لئن صح أن الرسم يستعمل في محاكياته وسائل أو دلائل مختلفة عن الشعر، أي أشكالاً وألواناً ممتدةً في فضاء، وأن الشعر

يستعمل أصواتاً مقطعةً متعاقبةً في الزمان؛ ولئن كان مما لا شك فيه أن على الدلائل أن تكون لها علاقة طبيعية بسيطة بالشكل المدلول عليه، فالدلائل المتراصة لا يمكن أن تعبر إلا عن أشياء متراصة، كما لا يمكن أن تترجم الدلائل المتعاقبة إلا عن أشياء متعاقبة أو عناصرها متعاقبة[*] (éd. de 1964, pp. 109-110).

تختصر هذه الجملة قياساً يمكن بسطه كما يلي:

1. على دلائل الفن أن تكون لا ـ تحكمية (وإلا ما كان ثمة محاكاة)؛

2. ودلائل الرسم ممتدة في الفضاء، ودلائل الشعر في الزمان؛

3. فما يمكن تمثيله إنما هو في الرسم ما يمتد في الفضاء، وفي الشعر ما يمتد في الزمان.

وأكثر الانتقادات الموجهة إلى ليسينغ في حياته، بغض النظر عن مماحكات العلماء، تنصب على النصف الثاني من الصغرى. وكان صديقه مندلسون[6] قد عرض قبل ذلك بقريب من عشرة أعوام نظاماً في الفنون شبيهاً بنظام هاريس، أورد فيه بعد قراءته للمسودات الأولى بضع ملاحظات وجيهة، عمل ليسينغ على أخذها في الحسبان. وقد ذكر أن دلائل الشعر لما كانت تحكمية (وعلى هذا يكون مندلسون يرى ما يراه ديبوس لا أقل ولا أكثر، أن دلائل اللغة ودلائل الشعر سواء) فمن شأنها أن تصور على حد سواء ما يوجد

(*) لا يخفى أن "لاوكون" ليس له نشرة مرضية في الفرنسية. وفيما يلي أقتبس عن نشرة 1964، الموجودة وحدها بين أيدي الناس، ما جاء فيها من منتخبات؛ وعن ترجمة كورتان (Courtin) (ط 2، سنة 1877) ما جاء فيها في النص الرئيس؛ وعن نشرة بلومر (Blümner) الألمانية (ببرلين سنة 1880) ما فيها من شذرات نشرت بعد وفاة المؤلف.

(6) مندلسون (Felix Mendelssohn Bartholdy) موسيقار ألماني (1809-1847).

في الزمان وما يوجد في الفضاء، ما يتعاقب وما يتزامن. وأشار مثلاً، معلقاً على مسودة ليسينغ، إلى أن

لدلائل الشعر دلالة تحكمية؛ فلذلك تعبر أحياناً أيضاً عن الأشياء الموجود بعضها بإزاء بعض من غير أن تتجاوز مجالها إلى مجال الرسم، بل على أنها تعدد في التعاقب. (. . .) الدلائل المتعاقبة تعبّر أيضاً عن أشياء بعضها موجود بإزاء بعض متى كانت دلالتها تحكمية (éd. Blümner, p. 359).

التعاقب في الزمان - وسماه سوسور التسلسل الخطي - ليس عند مندلسون قوام الدلائل اللسانية؛ فاقترح على ليسينغ أن يستبدل بالشعر الموسيقى، كما فعل هو، لأن الموسيقى مؤلفة حقاً من دلائل متعاقبة.

ونحت ذلك المنحى أشد الانتقادات الموجهة إلى ليسينغ في حياته، وصاحبها هردر(7): فقد خص مسألة **لاوكون** بأول جزء من كتابه **غابات نقدية**. وهردر، كمندلسون، لا يقيم وزناً لما قد نسميه اليوم الدال في الشعر؛ ولا عبرة عنده إلا بالمعنى؛ وهذا ليس خطي التسلسل.

لا عبرة، أو يكاد، بما هو طبيعي في الدليل، أعني الحروف، والجهارة، والنغم، في فعل الشعر؛ بل كل شيء في المعنى القائم في الألفاظ بقوة مواضعة تحكمية، في النفس التي تسكن الأصوات المقطعة(*).

---

(7) هردر (Johann Gottfried von Herder) فيلسوف ألماني (1744-1803). يرى أن اللغة ليست هبة من الله، وأن الإنسان هو الذي اخترعها. وصدر كتابه المذكور هنا *Kritische Wäldchen* في ثلاثة أجزاء سنة 1769.

(*) J. Herder, *Sämmtliche Werke*, vol. III, p. 136.

لا يفعل الشعر بالذات في الحواس (كما يفعل الرسم أو الموسيقى) بل في الخيال: فهو يفعل في "قوى النفس الدنيا، لاسيما في الخيال، بمعنى الألفاظ" (Ibid., p. 158). وقد صار قوله هذا فيما بعد من الأفكار المجترة لا في نقد ليسينغ وحسب، بل في الجماليات الألمانية كلها: هو مقابلة الفنون الحسية (الجزئية)، كالرسم والموسيقى وغيرهما، بالشعر، الفن المطلق غير المادي بالذات. فنكون بذلك قد رجعنا إلى موقف دافنشي لكن بقلب في القيم: فالمشاد به هنا الغياب لا الحضور.

وليس غرضي تقويم موقف هردر في ذاته؛ فمن المعلوم اليوم أن الأولوية لرأي آخر في منزلة الدال الشعري؛ إلا أن هردر، في انتقاده لليسينغ (ومن خلاله لتراث قديم)، كان مصيباً بمعنى ما: الشعر ليس فناً "سمعياً" كالموسيقى (ووسيلة إدراكه العين، أي القراءة، أكثر من الأذن...)؛ و"المحاكاة" فيه لا تقع بواسطة أصوات منعزلة. لكن الأهم غير هذا: نقد هردر، كنقد مندلسون، إنما ينصب على جزء من قضية القياس الثانية. وفي ذلك لم يتفطن هذا ولا ذاك إلى أنهما يغيّبان أقوى عنصر في استدلال ليسينغ، وليس هو في الصغرى بل في الكبرى، وهي: على دلائل الفن أن تكون تحكمية. لم يتنبه هذا ولا ذاك ولا من تلاهما من الشراح[8]

---

(8) في مقدمة نشرة هرمان (Hermann) سنة 1964، كرر بيالوستوكا (J. Bialostocka) هذا القول المجتر المتهافت: "لم يكن ليسينغ... وحده الساعي في تعريف الفروق بين الشعر والرسم. (...) فقد تجد أيضاً عند ديبوس وهاريس وديدرو فصلاً بين دلائل الرسم الطبيعية ورموز الشعر الاتفاقية" (ص 23-24). وعلى العكس جاء التنويه واضحاً بأصالة ليسينغ في: M. Marache, *Le symbole dans la pensée et l'œuvre de Goethe* (Paris: [s. n.], 1960),

لاسيما في ص 30. والفصل الأول من هذا الكتاب شبيه من أوجه عدة بهذا العرض الذي بين يديك.

إلى أن ليسينغ قد قلب رأساً على عقب توزيع الدلائل الذي ورثه عن ديبوس وهاريس، بأن جعلها لا ـ تحكمية في الرسم تحكمية في الشعر. وعند ليسينغ (وهو في هذا أقرب إلى ديدرو إلا أنه أوضح كثيراً منه) أن على هذه وتلك أن تكون لا ـ تحكمية؛ وإلا ما كان فن. وكان أسلافه لا يلتفتون إلى أنهم يقتضون في الشعر من جهةٍ ما يستنكرونه عليه من جهة أخرى. فعندهم أن "المحاكاة" و"الدليل الطبيعي" مترادفان في الرسم؛ لكن كيف يمكن أن يكون الشعر محاكياً ودلائله تحكمية؟ عندما واجه ليسينغ تلك الشروط المتناقضة آثر المنطق على الحس السليم، وإن قاده، لأول وهلة، إلى المحال؛ فاتخذ موقفاً متسقاً، هو أن دلائل الشعر أيضاً لا ـ تحكمية. وتلك هي القضية التي عليه أن يطلب برهانها.

ولذلك الجزم دلالة أكبر لأنه غير مذكور في أولى مسودات **لاوكون**، وفيها مثلاً: "من أين أتى اختلاف الصور الشعرية والمادية؟ من اختلاف الدلائل المستعملة في الرسم والشعر: هذه في الفضاء طبيعية، وتلك في الزمان تحكمية" (éd. Blümner, p. 393). وفي هذه النقطة عينها لا خلاف بين فكر ليسينغ وفكر أسلافه. لكن الشعر هو الذي اقتضى فيه ليسينغ، في النسخة المبيضة، أن يستعمل دلائل لا ـ تحكمية؛ بل الأصح أن تلك الفكرة لم تبلغ البتة عبارتها "النهائية" لأنها، أكثر من غيرها، أعيد فيها النظر بالتعديل والتغيير في الشذرات التي كتبها ليسينغ بعد **لاوكون** ولم تنشر إلا بعد وفاته.

وعوض معادلة ديبوس وهاريس ومندلسون الشديدة التبسيط: الرسم = طبيعي، الشعر = تحكمي، بدأت تختمر في فكر ليسينغ شيئاً فشيئاً بنية من أربعة حدود. أولها أن اللغة قد تكون تحكمية "أو" طبيعية. وفي الحالة الأولى يكون معنا النثر (أي، باصطلاحات اليوم، خطاب غير أدبي)، وفي الثانية الشعر (الخطاب الأدبي). وذاك

ما صرح به ليسينغ في الفصل 17 من **لاوكون**، رداً على اعتراض مندلسون المخطوط:

تلك إحدى خصائص اللغة ودلائلها بالجملة [أن من شأنها، مع كونها تحكمية، أن تحيل على السواء على المتعاقب والمتزامن]، إلا أن صفتها تلك ليست هي التي تجعلها أنسب لغاية الشعر. ذلك أن مراد الشاعر ليس أن يكون مفهوماً وحسب، ولا يكفي أن تكون صوره واضحة دقيقة؛ ففي ذاك مقنع للناثر؛ أما الشاعر فيريد أن يجعل المعاني التي يوقظها فينا بحيث نعتقد، من شدة تأثرنا، أننا نشعر بانطباع الأشياء أنفسها فينا انطباعاً حسياً [وهذا كلام تخاله رجع صدى من ديدرو]. . . وأقول ذلك مرة أخرى: لا أستنكر على اللغة بالجملة القدرةَ على تصوير مجموعٍ عيني بواسطة أجزائه المختلفة. تستطيع ذلك اللغة، لأن الدلائل التِي تستعملها دلائلُ تحكمية، وإن كانت متعاقبة. لكني أستنكر تلك القدرة على اللغة من حيث هي أداة الشعر، لأن نظائر تلك الأوصاف بالألفاظ ينعدم منها الإيهام، وهو أهم خصائص الشعر؛ بل أقول: على ذلك الإيهام أن ينعدم منها لأن سمة وجود الجسم فيه منافية لسمة التعاقب في اللغة. . . وحيثما لم يكن الغرض الإيهام ولم يكن ما يراد بلوغه سوى مفهوم دقيق تام قدر الإمكان، فمن الممكن أن تحل أوصاف الأجسام تلك، إذ تنفيها الطبيعة (éd. de 1877, pp. 135-140). . .

يقابل ليسينغ "الإيهام" و"الفهم" (أو "الإدراك") مقابلتنا الدلائل اللا ـ تحكمية والتحكمية؛ وهو يؤيد رأي بومغارتن ومندلسون أن الفن لا يمكن أن يكون إلا حسياً؛ إلا أنه أبان بوضوح عن تعريف عليه يقوم استدلاله كله، وسوف يردده بلا ملل من جاء بعده، هو أن الشعر لغة دلائلها لا ـ تحكمية.

كيف يكون هذا اللا ـ تحكم؟ ينص ليسينغ، في **لاوكون** نفسه،

على محاكاة الزمان: دلائل اللغة تتعاقب في الزمان، ومن شأنها أن تعيّن، تعييناً لا ـ تحكمياً، كل ما يتعاقب في الزمان. والحال أن "الأشياء، أو عناصرها، التي تكون مرتبة على التعاقب، تسمى أفعالاً على الاتساع. فالأفعال إذاً موضوع الشعر الخاص" (éd. de 1964, p. 110).

لكن ليسنغ، في الشذرات المنشورة بعد وفاته، نظر في عدة وسائل أخرى تصير بها الدلائل لا ـ تحكمية. وأول ذلك أنه كان يرى ما كان جارياً في القرن الثامن عشر، وهو أن أصل اللغة المصاداة، وأن الألفاظ كانت أصلاً تشبه الأشياء التي تعيّنها. واليوم يفيد الشعر من تلك المصاديات: "ومن الاستعمال الصائب لتلك الألفاظ في الشعر ينشأ ما يسمى العبارة الموسيقية في الشعر" (éd. Blümner, p. 430). وتلك أيضاً حال كلمات التعجب، وهي عبارات كلية ـ وطبيعية إذاً ـ عن العواطف، ويحسن الشعراء الإفادة منها.

والوسيلة الثانية التي اقترحها ليسنغ ترجع بنا فتقربنا من ظواهر "التناسب"[9] (phénomènes diagrammatiques) العزيزة على جاكوبسون. "يستعمل الشعر كذلك لا ألفاظاً مفردةً وحسب بل أيضاً هذه الألفاظ التي تأتي في ترتيب بعينه. ومع أن الألفاظ في ذواتها

(9) النظريات التناسبية هي التي ترى أن المعنى ليس في الصوت المفرد وحده، بل في متواردة (configuration) من الروامز تشير إلى متواردة من المراميز. ولفظ diagramme اصطنعه بيرس (Pierce)، واستعمله جاكوبسون، وإنما هو (كما قال المؤلف هنا) مرادف للقياس عند أرسطو. وإحداث التناسب هذا يكون بأن "تجد ترتيباً للأصوات وترتيباً لما تشير إليه، بحيث يكون أول عناصر المجموعة الأولى مناسباً لأولها في الأخرى، وهكذا دواليك" قال ذلك المؤلف نفسه في:

T. Todorov, "Le sens des sons," *Poétique*, no. 11 (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique), p. 453.

ليست دلائل طبيعية فتعاقبها قد تكون له قوة الدليل الطبيعي" (.Ibid, p. 431). ويأسف ليسينغ لكون تلك الطريقة، على اطرادها في الشعر، لم تلفت إليها إلا لماماً نظر النقاد. (وكان يوهان شليغل يتصور المحاكاة في الشعر عبارة عن علاقات تناسب، لكن بمعنى النقل القياسي الذي أشاد به أرسطو[10]).

والوسيلة الثالثة أجدر بالعناية، وهي استعمال الاستعارات (وهو لفظ يستعمل هنا وفي مواضع أخرى كثيرة للإشارة إلى المجازات عامة). وهاهنا أيضاً تنجلي أصالة ليسينغ، ولم يعترف له بها العلماء المتبحرون، لأنهم وجدوا مختلف عناصر كلام ليسينغ عند عدة مؤلفين معاصرين له. وقد قدمنا أن يوهان شليغل كان يؤول المحاكاة في الشعر بأنها مشابهة لا بين الألفاظ والأشياء بل بين المشبَّه والمشبه به، بين معنيي اللفظ المستعار (*Abhandlung von der Nachahmung*, 1742). وفي العهد نفسه جاء في كتاب برايتينغر السويسري، **نقد الشعر** (1740)، أن تحكم الألفاظ معيق للشعر، وأن بين يدي الشعر، للتخلص منه، "الصورة المرسومة" (mahlerische figur)، أي الاستعارة، وهي على عكس الألفاظ العادية "دليل ضروري طبيعي فعال" (Bd. II, p. 312). ووصل إلى نتيجة مفادها أن:

طريقة الكتابة المجازية المزهرة لها مزية عظمى على الطريقة الشائعة الوضعية؛ ولبّ تلك المزية أنها لا تُفهم الأشياء وحسب بدلائل تحكمية لا علاقة بينها وبين دلالتها، بل تصور تلك الأشياء تصويراً واضحاً للعين بواسطة صورٍ مشابهة. . . فالعبارة المجازية

---

(10) يريد ما جاء في الفصول الأولى من **فن الشعر**، وفي الفصل السابع من المقالة الثالثة من **الخطابة**.

المزهرة لا نخمن بها وحسب المعاني من دلائل تحكمية بل تجعلها في الوقت نفسه مرئية (Ibid., pp. 315 et s).

والاستعارة، على ما وصفت به هنا، تنتسب عند برايتينغر إلى مجال "العجيب"، المقابل لمجال "المشابه للواقع".

وفي السنوات نفسها التي تقدمت صدور **لاوكون** كانت المقابلة الأوغسطينية - أو المظنون أنها كذلك - بين دلائل اصطناعية (تحكمية) وطبيعية - مع إدراج الاستعارة في هذه - قد بعثها إلى الحياة أتباع لايبنتز، ومنهم ماير: فقد ذكرها في عموميتها، ثم طبقها في مجال الجماليات: فبما أن الجمال، منذ بومغارتن، معدود من الصفات الحسية، فالدلائل الطبيعية، إذ لا يعيبها تجريد الدلائل التحكمية، تناسبه وتلائمه.

على الدلائل التحكمية كلها إذاً أن "تحاكي" الطبيعية على أعلى قدر تستطيعه، إن أرادت أن تكون جميلة. (...) وكلما كانت الدلائل التحكمية الاصطناعية طبيعية كانت أجمل[(11)].

ومنهم أيضاً لامبيرت[(12)]: قال في كتابه: **الأورغانون الجديد** (1764) (*Neues Organon*):

لا يمكننا اعتبار الألفاظ، متى كانت على معناها الوضعي، لاسيما الألفاظ - الجذور في الألسن، إلا دلائل تحكمية للأشياء

---

(11) G. Fr. Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 2nd ed., ([n. p.]: [n. pb.], 1755) 2. Teil, pp. 626 - 635,

[وماير (Georg Friedrich Meier) فيلسوف ألماني (1718-1777). كان من تلامذة بومغارتن، ومن أتباع ليبنيتز؛ وقد ساهم إسهاماً كبيراً في بسط فلسفته ونشرها (المترجم)].

(12) لامبيرت (Jean-Henri (Johann Heinrich) Lambert) رياضي فلكي سويسري من أصل فرنسي (1728-1777).

والمفاهيم. وعلى العكس تكون فيها مشابهات أكبر متى كانت استعارات، لاسيما أن المعنى الوضعي يكون فيها متضمناً. لكن تلك المشابهات لا تكمن في مقارنة الانطباعات التي يطبعها اللفظ والشيء، وإنما في المقارنة بين الأشياء التي تسمى بواسطة الاستعارة (III, 1, 20, t. II, 14).

هذا وصف لكيفية حدوث الاستعارة يعود إلى الظهور من غير تغيير يذكر عند ليسينغ.

ونعيد مرة أخرى أن من الممكن الجزم بأن كافة عناصر مذهب ليسينغ كانت موجودة قبله. لكن هلم ننظر عن كثب كيف تصرف فيها. لقد أحصى أولاً جميع الوسائل التي بين يدي الشعر لجعل اللغة لا ـ تحكمية؛ فرأى أن أهمها نوعان: الدلائل الطبيعية (كالمصاديات وغيرها) والدلائل المعادلة للطبيعية ـ وليست بطبيعية.

ليس بين يدي الشعر دلائل طبيعية حقاً وحسب، بل أيضاً وسائل للارتقاء بدلائله التحكمية إلى مرتبة الطبيعية وقوتها (éd. Blümner, p. 430).

وعلى ذلك تكون الاستعارة نازلة منزلتها في مجموعة متجانسة. وهذه صفتها:

تكمن قدرة الدلائل الطبيعية في مشابهتها للأشياء؛ لذلك ترى الاستعارة تُحِلّ محلَّ هذه المشابهة المنعدمة فيها مشابهةً أخرى بين الشيء المشار إليه وشيء غيره، تمكّن من تجديد مفهومه تجديداً أيسر وأنبض بالحياة (Ibid., p. 432).

لقد اكتفى برايتينغر بقوله: الاستعارة دليل مُشابه، فلذلك يناسب الشعر؛ ووصف لامبيرت الطبيعة اللسانية في الاستعارة من غير أن يضع نظرية في اللغة الشعرية؛ أما ليسينغ فصاغ نظرية

موحدة، عينية عامة معاً: أن المشابهة، قوام الاستعارة، "ليست" هي المشابهة التي تقوم عليها الدلائل اللا ـ تحكمية (كالصورة أو المصاداة)، فهما لا تستويان إلا من جهة وظيفتهما. وزاد ليسينغ فكشف كيفية الحدوث: أن الاستعارة دليل لا ـ تحكمي مكون من دلائل تحكمية. ولا شيء من ذلك عند برايتينغر. هذا، وقد قدمنا أن هذا السويسري كان يذكر ويعيد مراراً أن الاستعارات كلها تصلح للتصوير[13] (وهو وهم كان منتشراً في القرن الثامن عشر). ولعل ليسينغ لم يكن عنده الجواب الأمثل في تلك المسألة، إلا أنه لم يقطع بأن الاستعارات بصرية بالضرورة، واكتفى بأنها تجعل الفهم أيسر وأنبض بالحياة...

وقد أوجز ليسينغ، في رسالة إلى صديقه نيكولاي[14] (تاريخها 26 مايو ـ أيار 1769)، موقفه من لا ـ تحكم الدلائل الكلامية (ونشير إلى أنه لا يتصور اللا ـ تحكم إلا بالمشابهة):

على الشعر بالضرورة أن يسعى في الارتقاء بدلائله التحكمية لتكون طبيعية؛ فبذلك وحده يتميز من النثر ويصير شعراً. والوسائل التي يستحدث بها ذلك: جهارة الأصوات وترتيب الألفاظ ومقدار المقاطع والصور البيانية والمجازات والتشبيهات وغيرها.

تلك الوسائل كلها تجعل الشعر شبيهاً بفنٍّ دلائلُه لا ـ تحكمية، إلا أنها لا تصير البتة لا ـ تحكمية كلها، بل منها دلائل لسانية تظل دائماً تحكمية. دائماً، إلا في حالة واحدة، عدّها لذلك ليسينغ حالة نموذجية.

---

(13) ونص برايتينغر مرة أخرى على ذلك في الكتاب الذي خص به مسألة صور المشابهة، وهو: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740),

(14) نيكولاي (Friedrich Nicolai) ناشر أديب ألماني (1733-1811).

أعلى أجناس الشعر ذاك الذي يجعل الدلائل التحكمية طبيعية تماماً. وهو الجنس المسرحي، لأن الألفاظ فيه تنفك عن كونها دلائل تحكمية، وتصبح هي الدلائل الطبيعية لأشياء تحكمية[15].

تعيّن الألفاظ عندئذ ألفاظاً (وكان دافنشي يقول في ازدراء: لا يمكن أن تعين الألفاظ إلا ألفاظاً): فاللا - تحكم شامل، وإن كانت تلك الألفاظ المعيَّنة أصلاً "تحكمية"، أي غير قابلة للفهم إلا في لسان بعينه وفي ثقافة بعينها. لقد رفع ليسينغ، كالقس ديبوس قبله، الشعر المسرحي (أي المأساة) فجعله في قمة الأجناس الشعرية.

في اللغة دلائل لا - تحكمية (في الشعر) وتحكمية (في النثر)؛ إلا أن الرسم أيضاً فيه نمطان من الدلائل وتبعاً لذلك ضربان متميزان: وهنا أيضاً ينفصل ليسينغ عما أجمع عليه ديبوس وهاريس ومندلسون. "ما كل استعمال لدلائل تحكمية متعاقبة سمعية بشعر. فكيف يكون كل استعمال لدلائل طبيعية متجاورة بصرية رسماً، والرسم قيل أخو الشعر؟" كذا تساءل في **الشذرات** (p. 452)؛ وفي الرسالة إلى نيكولاي المذكورة:

قد يكون الشعر والرسم طبيعيين وتحكميين على السواء؛ وعلى ذلك ينبغي أن يكون هاهنا رسمان وشعران، وإلا فأن يكون في الاثنين جنس أعلى وجنس أدنى.

والظاهر أن ليسينغ لم يستمر طويلاً في بلورة تلك الفكرة: فلا

(*) Gotthold Ephraim lessing [et al.], *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, hrsg. v. R. Petsch, 2nd ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967), pp. 319-320.

تجد عنده قائمة، موازية معاكسة للقائمة المتقدمة، بالدلائل التحكمية في الرسم؛ وإنما تجد اقتراحاً في الطريقة التي تنفك بها الدلائل الطبيعية نفسها عن كونها كلها طبيعية، وذلك أن سمات الوجه المرسوم لئن ظلت محتفظة بالعلاقات نفسها التي في الوجه الأصل فلا تكاد تكون له البتة "الأبعاد" نفسها.

فعلى الرسام الذي لا يريد أن يستعمل سوى دلائل طبيعية كلها أن يرسم المقادير الطبيعية، وإلا فمقادير قريبة جداً منها.

يصدر كل رسام منمنمات عن "التحكم".

وجه إنسان لا يتعدى الشبر أو الأصبع هو حقاً لوحة إنسان؛ إلا أنها، بمعنى من المعاني، لوحة رمزية: لأني أكون أشد وعياً بالدليل مني بالشيء المشار إليه... [وذاك عند ليسينغ أمارة التحكم] (éd. Blümner, p. 428).

في استدلال ليسينغ من الدقة والضبط ما يغري. فهل وصف مع ذلك طبيعة الفن عامة، و"المحاكاة" الفنية خاصة؟ نشك في ذلك. ولفظ "المحاكاة" مظنة سوء فهم، لا يخفى ذلك على أحد: فهاهنا تردد بين المحاكاة بوصفها تمثيلاً أو إخراجاً، والمحاكاة بوصفها إنتاجاً لشيء يشبه مثالاً. ولا معنى في فن اللغة إلا للتأويل الثاني لذلك اللفظ. لكن ليسينغ كأنه استغل اختلاط المعنيين في اللفظ، ومن شأنه أن يقع في الحديث عن الرسم، فتظاهر بالاعتقاد، أو اعتقد حقاً، أن الشعر ينبغي أن تُحمل فيه "المحاكاة" على معنى "المشابهة". فلذلك ظهرت مفارقة ما كان من الممكن أن تكون عند ديبوس أو هاريس: هي أن الشعر يقال فيه في آن هو "مشابه" (إذ يخضع لمبدأ المحاكاة) وهو غير مشابه (إذ يستعمل دلائل تحكمية). لكن المفارقة، كما ترى،

مصدرها أن ليسينغ قد غير، من سطر إلى آخر، معنى الألفاظ.

من الصعب تعيين منزلة آراء ليسينغ هذه بالقياس إلى النقلة من الكلاسيكيين إلى الرومنسيين. فقد سعى في تقوية مبدأ المحاكاة، ولذلك ينخرط مع باتو وديدرو وغيرهما في آخر تجليات الروح الكلاسيكي؛ إلا أنه ينقل إشكالية المحاكاة، فلا يجعل منها علاقة بين الدلائل (أو الصور) والكون، بل علاقة بين دال ومدلول، علاقة إذاً داخلية في الدليل ـ أي بعبارة أخرى ما دام يعتبر أن "المحاكاة" "لا ـ تحكم" ـ ، فهو بذلك ينم بوضوح عن المذهب الرومنسي في اللغة الشعرية؛ بل يبدو أكثر من ذلك: أنه مؤسسه؛ وهاهنا بالذات يكمن تدرج المذهبين الكلاسيكي والرومنسي، في الانتقال من المفهوم الأول إلى الثاني. لكن كيف السبيل إلى التوفيق، عند ليسينغ أو عند السائرين على دربه، من أ. ف. شليغل إلى جاكوبسون، بين الإقرار بأن الدلائل اللسانية تحكمية، والجزم بأن الشعر يستعمل دلائل لا ـ تحكمية؟ قد تتكرر الفكرة مئات المرات، ولا تكون بالضرورة لذلك صادقة...

يبقى أن ليسينغ كان أول من أدمج بقوةٍ نظرية الفن في تأمل عام في الدليل، وأيضاً أول من جزم بصراحة برسوخ كل فن في مادته، وبرسوخ الأدب في اللغة تبعاً لذلك. ولعل صرامة فكره قد ضربت المحاكاة ضربةً أشد مما سواها، بينما كان يسعى في حمايتها: فهو الحجة العكسية على أن سلطان المحاكاة على الفكر الجمالي قد آذن بالزوال. وكانت الرومنسية على وشك أن تولد.

الفصل السادس
الأزمة الرومنسية

الميلاد. اختيار المرشح. نهاية المحاكاة. المذهب. الرومنسية. الفلسفة المصاحبة. الإنتاج. اللزوم. الاتساق. النزعة التركيبية. ما لا يمكن قوله. **أثينيوم 116**. الرمز والمثل. غوته. شيلينغ. غيرهما. كرويتزر وسولجر.

الميلاد

أردت أن أحكي كيف ولدت الدلائليات الغربية، فاخترت أولاً نقطة الوصول، هي القديس أوغسطين وقد تأولت نظريته بأنها منتهى مجموعة من تأثيرات متباينة؛ فكان موضوعي باختصار هو القديس أوغسطين وأسلافه. ولاستكشاف ولادة الجماليات الرومنسية (وما الداعي إلى هذه المقابلة بين مذهبين شديدي التباين؟) أراني مضطراً إلى اتخاذ طريقة موازية معاكسة تماماً: ذلك أني سأنطلق من كتابات مؤلف واحد، أرى فيه بذور المذهب الرومنسي برمته، ثم أتتبع ما قد يكون له من التأثيرات المباشرة أو غير المباشرة في معاصريه أو في من هم أصغر منه؛ وسأعرض الجماليات الرومنسية ـ بل الجزء الذي يهمني منها في هذا السياق ـ بوصفها توسيعاً لتلك الكتابات الأولى، توسيعاً قد نكون نحن آخر ما وصل إليه. موضوعي إذاً هاهنا

مؤلِّف وأخلافه. ذاك ختمَ العهد القديم الكلاسيكي وركّبه، وهذا أنذر بحداثتنا ودشنها.

اختيار المرشح

من هو هذا الفائز السعيد؟ التردد بين عدة أسماء أمر وارد. وقد وقع اختياري على مورتيتز، لا على هردر ولا روسو ولا فيكو ولا شافتسبوري (ولم أذكر إلا أقوى المرشحين)؛ وأنا مع ذلك واع بما في هذا القرار من تحكم، إذ يقوم على حكم قيمة ـ لو تأملت ـ ذاتي جداً. والظاهر عندي أن مورتيتز كان أول من "جمع" في أعماله كل الأفكار التي ستتعين بها ملامح الجماليات الرومنسية (ولا يخفى أنه ليس مخترع تلك الأفكار). فهذه الحيثية الدقيقة ـ وليست بذات شأن (إذ فيها ينحصر الشبه بينه وبين القديس أوغسطين) ـ هي التي تجعل منه منطلقاً ميسراً للتحقيق الذي أرومه.

والواقع أن لذلك الاختيار سبباً آخر. ذلك أن أمثل ممثلي الرومنسية، في عروضهم النسقية للمذهب الجديد، قد انتقد أغلبهم التقليد السابق أو نبذه، إلا اسم مؤلف واحد لم يدعوا النسيان يطويه، واستثنوه من ازدرائهم، هو مورتيتز. وتلك الإشادة التي لا نظير لها لا تخلو مع ذلك من التباس: فبعد إنزاله تلك المنزلة المتميزة يُلحق بها على التو نوع من التقليص، شأن من خشي أن يسيء إعجابٌ لا حد له بسمعة الداعي إليه نفسه.

وأولهم أوغست فيلهلم شليغل، في الجزء الأول من كتابه **دروس في الآداب الجميلة والفن**، وموضوعه "مذهب الفن" (وهو رؤوس أقلام لدرس ألقي سنة 1801): فبعد أن عرض نظريات الماضي كلها، وبعد أن انتقدها كلها، وبعد أن عرض تصوره الخاص، أو قل تصور **الأثينيوم**، أضاف:

كاتب واحد، فيما أعلم، استعمل عن قصد، بهذا المعنى العالي الرفيع، مبدأ المحاكاة في الفنون: هو مورتيتز، في كتيبه **في المحاكاة المكوّنة للجمال**. وعيب ذلك التأليف أن مورتيتز، مع أن له عقلاً تأملياً حقاً، لم يجد ما يستند إليه في فلسفة ذلك الزمان، فتاه متوحداً في المسالك الرديئة (irrgängen) الصوفية(*) (p. 91; trad. fr., pp. 397-398).

وأفكار مورتيتز كلها التي اقتبسها شليغل أو أوجزها في الصفحة التالية قد وافقه عليها بلا خلاف؛ ومع ذلك يحذرنا هذا التقديم، بعد أن أنزل مورتيتز منزلة عالية، من اقتفاء أثره في مسلك رديء، وُصف إجمالاً بالصوفي. ولا تنكشف لك حقاً غرابة ذلك الموقف إلا إذا قرأت هذا المقطع الآخر، وهو في كتاب شيلينغ **فلسفة الفن** (وهو رؤوس أقلام لدرس ألقي سنة 1802) يذكر فيه الأساطير (وهو مفهوم مركزي عند شيلينغ)، وهو:

من أعظم أفضال مورتيتز أنه كان، من بين الألمان وعلى العموم، أول من عرض الأساطير بسمة المطلق الشعري الخاصة بها. ومع أنه لم يبلغ بتلك الفكرة منتهى كمالها، وأنه إنما استطاع أن يبين أن تلك الأشعار فيها ذلك المطلق، ولم يبين الضرورة والأساس (Grund) في ذلك، فالحس الشعري مهيمن على عرضه، ولعله (Vielleicht) من الممكن تعرف تأثير غوته فيه، لأنه قد عبر عن تلك الأفكار في كل موضع من أعماله، وما من شك (ohne Zweifel) في أنه أيقظها أيضاً عند مورتيتز (V, p. 412).

هذا كلام أعقد من كلام شليغل. فقد بدأ شيلينغ بتقدير

(*) انظر المراجع والاختصارات المذكورة في هذا الفصل في الموجز البيبليوغرافي في آخره، ص 353.

تفضيلي: كان مورتيتز الأول، لا بين الألمان بل على العموم... (ونشير فوق ذلك، زيادة في الإشادة بمورتيتز، إلى أن شليغل وشيلينغ يعزوان إليه الأولوية في مجالين مختلفين). يلي ذلك حصر: ليس مورتيتز هاهنا مفْرطاً في التصوف، بل كأنه مفرّط فيه: فهو غير قادر على التعمق، ينعدم عنده grund "الأساس". وقبل أن تنتهي تلك الجملة يلي ذلك ضربة ثانية، أخبث: ما أجاد فيه مورتيتز لعله من آثار غوته - و"لعل" هذا سرعان ما استحال "ما من شك" في القضية التالية (الأخيرة).

تلك مصادفات تحتاج من كثرتها إلى تفسير. وسأطلبه أنا عند أعظم من كانت له يد بيضاء عند مورتيتز وكثير غيره، ومن ظله الواسع طالما أهمل ذكر من أفاء إليه: عند غوته. لقي غوته مورتيتز في روما عام 1786؛ ففتنه وصار مصدر إلهامه، وجعله الناطق باسمه (ذاك ما قيل لنا على كل حال)؛ واعتنى به في علته. وبعد عودته إلى ألمانيا دعاه إلى فيمار، وفيها انخرط مورتيتز في مجتمع راق؛ ثم حصل له على وظيفة أستاذ في برلين، ظل فيها مورتيتز إلى أن وافته منيته، بعد أربعة أعوام.

والرأي الشائع أن مورتيتز إنما هو انعكاس لغوته، ناطق باسمه. أما إن ذلك خطأ فلا أريد عليه من حجة سوى أن "البحث" لمورتيتز، وفيه أفكاره كلها، تاريخه عام 1785، أي قبل لقائه غوته بعام. فما أصل ذاك الرأي الشائع؟ غوته نفسه. ففي العرض الموجز الذي خص به كتاب مورتيتز في المحاكاة صرح أنه كان حاضراً قبل ذلك إبان تأليف الكتاب. وفي **الرحلة إلى إيطاليا** ذكر ذلك الكتاب أيضاً فكان أشد وأصلب: "أصله محادثاتنا، وقد استعملها مورتيتز وأعدها كما شاء" (*JA*, 27, p. 254). وبعد ذلك بثلاثين عاماً، في تقييد عنوانه **تأثير الفلسفة الحديثة** (1820)، دعته حاجة أيضاً إلى أن

قال: "كثيراً ما ناظرت مورتيتز، في روما، في الفن ومقتضياته النظرية؛ وما زال يشهد إلى اليوم كتيب مطبوع بما أثمره حديثنا فيما مضى" (*JA*, 39, p. 29).

فإن كان هذا هو الرأي المكتوب، فما ظنك بالتقديرات الشفهية التي لابد من أن شليغل وشيلينغ سمعاها، وقد كانا من المقربين من غوته في أولى سنوات ذلك القرن؟ قد يجلو أمرَها لك اطلاعُك على موضعين آخرين في **الرحلة إلى إيطاليا**، ورد فيهما ذكر مورتيتز، لا يخلوان أيضاً من طيبة وتواضع:

هذا رجل سليم الفطرة جداً؛ ولو لقي بين الحين والحين أشخاصاً يجتمع فيهم ما يلزم من الاقتدار والحنو لتنويره فيما هو بصدده لكان له شأن أعظم (*JA*, 26, pp. 202-203). يرى الأشياء رؤية في منتهى التوفيق والإصابة؛ فليت المدة تمتد به حتى يكون عميقاً (gründlich) (*JA*, 27, p. 94).

ألا تبدو لنا الآن الجملة التي أسف فيها شليغل من وحدة مورتيتز كأنها صدى من هذا الوصف الوارد في الجملة الأولى؟ والجملة التي عاب فيها شيلينغ انعدام grund "الأساس" تكراراً للثانية؟

وأنا أيضاً أنزل مورتيتز منزلةً معتبرةً، وإن لم يكن لذلك من سبب سوى سمعته المتميزة هذه، وصلبها إشادات ما أسهمت إلا في ستر أفكاره ودوره الحقيقي.

نهاية المحاكاة

رجعنا إلى قصتنا، وقد قطعناها قبل هذه النكتة الاستطرادية عند ذكر حرج الجماليات من مفهوم المحاكاة. فلا هو كان يرضي أحداً ولا كان أحد بقادر على التخلص منه؛ فنتج عن ذلك تلك التعديلات

المتوالية المتفاوتة الإصابة، وقد ذكّرنا بها في الفصلين قبل هذا.

تلك كانت الأحوال، فلنقل: في سنة 1750. نقطع الآن نصف قرن ونفتح كتاب أ. ف. شليغل **مذهب الفن** على الصفحات التي يعالج فيها المحاكاة. نخرج منه بانطباع مختلف تماماً: ذلك أن بين ذينك التاريخين قد وقعت الأزمة التي تولدت عنها الرومنسية. والفرق الأول الذي تراه العين على التو هو أنهم الآن لا يترددون في انتقاد مبدأ المحاكاة نقداً صريحاً؛ والواقع أن ما كنت آخذه عليه أو أسائله عنه في عرضي لمذاهب ديدرو وليسينغ ومعاصريهما تراه واضحاً بهي العبارة في عرض شليغل.

وأول ذلك أن التطبيق الحرفي لمبدأ المحاكاة (لما سميته فيها "الدرجة الصفر") يؤدي إلى المحال: لو استطاع الفن أن ينصاع له، فينتج صوراً طبق الأصل، فما الفائدة منه عندئذ، لوجود النموذج الأصل؟ تصور شليغل جواباً لا يخلو من هزل، هو زوال كافة أضرب الحرج الحسية التي من شأنها أن تصاحب إدراك النموذج:

مثال ذلك أن أفضلية الشجرة المرسومة على الشجرة في الواقع في أن تلك لا يقع على أوراقها دود ولا حشرات. ومن ذلك أن أهالي قرى الشمال من هولندا من توخيهم النظافة لا يزرعون أشجاراً حقيقية في الأحواش الصغار المحيطة ببيوتهم، وإنما يكتفون بأن يصوروا حواليهم، على الجدران، أشجاراً وأسيجةً وعرائش تظل، فوق ذلك، خضراء في فصل الشتاء. فعلى ذلك تكون الفائدة من رسم المناظر إنما هي في أن يكون لك في غرفتك، حواليك، شيء يختصر لك الطبيعة، تستحلي فيه تأمل الجبال دون أن تعرّض نفسك لبرودتها الشديدة، ولا أن يكون عليك تسلقها (p. 85; trad. fr., p. 388).

ليست هذه الفكرة عن طبيعة الفن مضحكة وحسب، بل هي خاطئة: فما من أحد إلا يعلم أن أعمال الفن تحكمها مواضعات لا نظائر لها في الطبيعة، المظنونِ أنها موضوع المحاكاة (وفي هذا نصر لهرموجينس على قراطولس). مثاله "البيت" في الشعر، و"الإيقاع" في الموسيقى؛ وأيضاً في الفنون التشكيلية: فإذا نسيتَ المواضعات فإنه "لا ينبغي لك أن تضحك من ذاك الرجل الذي لم ير التمثال النصفي مشابهاً لأن الإنسان، قال، له من غير شك يدان ورجلان"؛ وإلا كنت كذاك الصيني الذي "رأى لوحات إنجليزية فسأل عن الشخصيات هل هي في الواقع قذرة كما يبدو عليها من أثر النور والظلال" (pp. 86-87; trad. fr., p. 391).

لا يمكن تصحيح مبدأ المحاكاة بتعديل موضوعه، كما أراد ذلك باتو (وديدرو، من جهة مختلفة): فإذا قلت: تحاكي "الطبيعة الجميلة"، فقد أدرجت مبدأً ثانياً، هو مبدأ الجمال، من غير أن تسلح نفسك بوسائل فهمه.

أحد أمرين لا ثالث لهما: فإما تحاكي الطبيعة كما تتراءى لنا، وعندئذ من شأنها في الأغلب ألا تبدو لنا جميلة؛ وإما تمثل دائمة الجمال، وعندئذ لا يكون ذلك محاكاة. فلمَ لا يقال: على الفن أن يمثل الجمال، وألا يهمل الطبيعة إهمالاً تاماً؟ (p. 85; trad. fr., p. 389)

تلك مفارقة أبرزها شيلينغ أعواماً بعد ذلك بعبارة أوضح (في خطبته **في علاقة الفنون التصويرية بالطبيعة** *Sur le rapport des arts figuratifs à la nature*, 1807):

ثم هل على طالب الطبيعة أن يحاكي كل شيء فيها، وكل شيء في كل جزء منها؟ إنما عليه أن يصور الأشياء الجميلة، وأن يكتفي منها بما هو جميل كامل وحسب. وبذلك يتعين المبدأ تعييناً أدق.

لكنهم في الوقت نفسه يزعمون أن الناقص في الطبيعة ممتزج بالكامل، والقبيح بالجميل. فكيف يستطيع مَن ليس بينه وبين الطبيعة سوى علاقة المحاكاة الحرفية تمييزَ أحدهما من الآخر؟ (VII, p. 294; trad. fr., p. 234).

استخلص شيلينغ نفسه نتائج ذلك التناقض في تأليف سابق، هو آخر فصول **نظام المثالية المفارقة** (1800). فإذا كانت قاعدة الفن هي الجمال فالفن تجسيد للجمال يفوق الطبيعة، وهذه تحكمها (أيضاً) مبادئ غير الجمال. والنتيجة أن الفن ليس عليه أن يحاكي الطبيعة، كلا، بل عليه أن يعطينا مقياس الحكم الذي نصدره في الجمال الطبيعي: لقد انعكس ترتيب الفن والطبيعة.

يخرج من ذلك، فيما يخص الرأي القائل بوجوب اتخاذ محاكاة الطبيعة مبدأً للفن، أن الطبيعة، وليست جميلة إلا عرَضاً، أبعدُ من أن تصلح قاعدة للفن، وأن في أكمل ما ينتجه الفن ينبغي طلب المبدأ والمعيار للأحكام الصادرة في الجمال الطبيعي (III, p. 622; trad. fr., p. 170).

لا يمكن الدفاع عن التأويل القديم لمبدأ المحاكاة. فكيف السبيل إذاً إلى تفسير هذه العلاقة اليقينية القائمة بين أعمال الفن والطبيعة؟ بتأويل مبدأ المحاكاة تأويلاً جديداً. وعند شليغل أن اكتشاف ذلك التأويل وتطبيقه كان الفضل فيه لمورتيتز وحده.

المذهب

التجديد الذي أدخله مورتيتز جذري حقاً: فقد كانوا من قبل يكتفون، للتوفيق بين مبدأ المحاكاة والوقائع المعاينة، باتباع "حاكى" بظرف يعدّله، أو، في جرأة لا مثيل لها، بوصف مفعول ذلك الفعل وصفاً مختلفاً (مثل "الطبيعة الجميلة"، "المثل الأعلى")، وغيّر

مورتيتز فاعل الفعل، فغيّر بذلك دلالته: لم تعد الأعمال هي التي تحاكي، بل الذي يحاكي هو الفنان.

ولئن كان في الفنون محاكاة فهي في نشاط المبدع: ليس الذي يصور الطبيعة هو العمل، بل الفنان، ويفعل ذلك بإنتاج أعمال. لكن معنى لفظ الطبيعة ليس واحداً في الحالتين: فالعمل لا يمكن أن يحاكي إلا "منتَجات" الطبيعة، بيد أن الفنان يحاكي الطبيعة بوصفها مبدأً "منتِجاً". قال مورتيتز: "لا يقنع "الفنان الحق" من الطبيعة بالملاحظة، بل عليه أن يحاكيها، أن يتخذها مثالاً، فيكوّن (Bilden) ويبدع كما تفعل هي" (p. 121). فالصواب على ذلك ألا يكون الحديث عن محاكاة، وإنما عن بناء: ذلك أن ملكة الفنان الخاصة هي Bildungskraft، ملكة التكوين (أو الإنتاج)؛ وأهم رسائل مورتيتز في الجماليات عنوانها ـ وله دلالة ـ **في المحاكاة المكونة للجمال** (*Mimesis* 1788). (المحاكاة): نعم، لكن شريطة أن تُحمل على معنى poiesis (الصنعة)[1].

ولا يخفى أن شليغل تزيّد في كلامه، إذ عزا تلك الفكرة إلى مورتيتز وحده. فقبله كان شافتسبوري في إنجلترا وليسينغ وهردر في ألمانيا قد شرعوا في إنزال المحاكاة بين المبدِع (الإنسان) والمبدِع (الإله)[2]، لا بين إبداعين (وتلك أقرب أصولها، إذ من الممكن

---

(1) لفظ يوناني مشتق من صنع (poïein)؛ ومنه صانع (poïêtês) ومصنوع (poïêma): وهو المراد في كتاب أرسطو (المسمى **في الشعر** في ترجمة متى بن يونس (وفي نشرة عياد)، **وفن الشعر** في نشرة بدوي)؛ فلذلك قالت فيه العرب **صناعة الشعر** (وهو العنوان الذي ارتضاه الفارابي والكندي وابن الهيثم؛ انظر نشرة بدوي، 52 و54 من التصدير، و149 و158)، وقالوا أيضاً **صنعة الشعر**.

(2) في المتن: Le créateur et le créateur: فالحرف الكبير الذي يتصدر الثاني يفيد أن المراد "الله"؛ ويخرج منه أن الأول "الإنسان"، "الفنان".

الترقي إلى أنبادقليس[3] للوقوف على أول صياغة لتلك الموازنة). لقد استغلوا هذا القياس الذي لا يستطاع التغافل عنه بين الإله مبدع العالم والفنان مؤلف أعماله؛ حتى قال هردر: "أصبح الفنان إلهاً مبدعاً". وتخيله شافتسبوري في صورة بروميثيوس[4]، ولا صورةَ أنسبُ منها في هذا السياق: أصبح الإله المبدع رمز الفنان. وإلى هذا التراث ينتسب مورتيتز؛ قال في **مذهب الآلهة**:

بلّل بروميثيوس بالماء الأرض ولم تزل مشرَبة ذرّات سماوية، فأبدع الإنسانَ في صورة الآلهة، فكان أن رفع هذا وحده بصره إلى السماء وظلت الدواب الأخرى مطأطئة الرأس إلى الأرض. (...) لذلك مثلوا بروميثيوس، في أعمال الفن القديمة، عند قدميه كأس، وبين يديه صدر إنسان، وهو يكونهما من طين؛ ويبدو جماع قوة فكره منصباً على أن يبلغ بهما كمالهما (*Götterlehre*, pp. 24 et 25)[*].

لحظة التكوين، على ذلك، تفضُل النتيجة التي قد تكونت؛

---

(3) أنبادقليس (Empedoklês, Empédocle): فيلسوف يوناني (490-435 قبل الميلاد). فلسفته ملفقة من نظريات عدة.

(4) بروميثيوس (Promêtheus, Prométhée): جبار من جبابرة الأساطير اليونانية؛ ومعنى اسمه: "الألمعي، الذي كأنْ قد رأى وقد سمع". من خبره أنه سرق النار من الآلهة، ومنّ بها على الإنسان؛ فقضى زيوس أبو الآلهة بأن يقيَّد في قمة جبل، وأن يسلَّط عليه نسر ينهش كبده؛ فتنمو من جديد في الغد، وهكذا دواليك، إلى أن قتل هرقليس النسر، وخلّصه.

(*) انظر في تاريخ تلك الأسطورة: O. Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe*, 2nd ed. (Munich: M. Hueber Verlag, 1932),

وله كتاب آخر، هو: O. Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie* (Francfort: Verlag G. Schulte-Bulmke 1937),

يعالج فيه مجموعة المفاهيم ـ الأصول في جماليات ذلك العهد.

وكل حد مستحسَن سوف ينجذب إلى جهة عملية الإنتاج. قال مورتيتز: "طبيعة الجمال في أن وجوده الداخلي خارج عن حدود ملكة التفكير، في انبجاسه، في صيرورته الخاصة" (pp. 77-78). في الشق الأول من تلك الجملة إثبات لمظهر لاعقلاني في الجمال؛ وفي الثانية إيقاع له في فعل الصيرورة. وهذه العناية المتميزة هي السبب في أن الجماليات الرومنسية تنصب لا على علاقة التمثيل (بين العمل والعالم) بل على علاقة التعبير: على العلاقة التي تصل العمل بالفنان.

وفي هذا السياق الجديد أضحى العمل والطبيعة مشتركين في أنهما كُلّان[5] منغلقان، كونان كاملان، لأن إبداع الأعمال لا يختلف في شيء عن إبداع العالم، ولا المنتجات المبدعة كذلك. لم تعد المشابهة قائمة في ظهور صور متشابهة، بل في امتلاك بنية داخلية واحدة؛ وعلاقة الأجزاء المكوِّنة أيضاً واحدة، لا يتغير إلا المقدار؛ وليس العمل صورة من العالم بل عالم متناسب[6].

الكل الجميل الخارج من يد الفنان الذي كوّنه إذاً بصمةٌ من الجمال الأعلى في كل الطبيعة العظيم (p. 73). ملكة الفعل... تدرك التبعية في الأشياء؛ ومع ما أدركته تصبح أشبه بالطبيعة نفسها، فتكوّن كلاًّ تحكمياً وجوده في ذاته (p. 74).

التنظيم واحد هنا وهناك ـ إلا أنه يبدو لنا "أكبر في الطبيعة،

---

(5) الكل (totalité)؛ وهو ما في **موسوعة لالاند الفلسفية**؛ وفي **التعريفات**: "الكل... ما يتركب من أجزاء"؛ وفي **معجم المصطلحات الفلسفية** (261): "الجملة... يقال عن التاريخ إنه جملة بمعنى استحالة عزل عامل من العوامل".

(6) في المتن diagramme؛ وهو تخطيط هندسي بدائي لأجزاء مجموعة ولمنزلة بعضها من بعض. وأصله لفظ يوناني معناه: الرسم. وسيأتي بعد حين ما يبرر قولي فيه: "عالم متناسب". وانظر أعلاه الفصل 5.

وهنا [في الفن] أصغر" (p. 76). ها نحن عدنا إلى مذهب الأفلاطونية المحدثة في العالم الأصغر والعالم الأكبر.

في هذه الرؤية الجديدة ليس محتوى مفهوم المحاكاة وحده الذي تغير، بل تغيرت منزلته أيضاً. ولئن شرعتُ في عرض مذهب مورتيتز مبتدئاً بتأويله الجديد للمحاكاة فلأن منطلقي هنا كان هو النظرية الجمالية السابقة، وكان مفهوم المحاكاة في صلبها. وليس الأمر كذلك عند مورتيتز: فالعمل الفني، كالعالم، كل مكتف بذاته؛ ولأن ذاك الكل يشبه العالم فإنه لم يعد في حاجة إلى إثبات علاقته به. والحق أن المفهوم الواقع في صلب جماليات مورتيتز هو الكل؛ وقد فضل هو أن يسميه الجمال.

وأفكار مورتيتز، على انفراد، ليست جديدة؛ لكن تركيبه جديد. وأشد ما يتجلى ذلك في مفهوم الجمال عنده: فهو مؤلف ـ للمرة الأولى، فيما يبدو ـ من فكرتين شائعتين في زمانه. أولاهما أن مورتيتز، كأستاذه مندلسون، أراد فصل الجماليات عن الأخلاق، فصل الجميل عن النافع. وأخص من ذلك أنه عدل عن تعريف الجمال باللذة المتحصلة منه (كما كان عند يوهان شليغل)، لأن ذلك التعريف لا يمكّن من تمييز الجميل من النافع؛ ويرى مورتيتز أنه تعريف مفرط في النفسية والذاتية. فانتهت به ضرورة فصل النافع عن الجميل إلى تعريف الجمال أولاً تعريفاً سالباً:

لا يمكن إذاً أن يكون الشيء جميلاً لأن اللذة تتحصل به، إذ عندئذ يكون كل ما هو نافع جميلاً أيضاً؛ وإنما الذي تتحصل لنا منه اللذة من غير أن يكون نافعاً في نفسه فذاك ما نسميه الجميل (p. 6).

وعوض أن يشبه الجميل النافع تراه، وتلك مفارقة، أشبه بغير النافع:

مفهوم النافع، من جهة أنه ليس له غاية، ولا سبب لوجوده، تراه أشد اتصالاً، وأقرب إلى مفهوم الجميل، من جهة أن هذا ليس في حاجة، هو أيضاً، إلى أي غاية، ولا إلى سبب لوجوده مما عداه، بل قيمته كلها وغاية وجوده في ذاته (p. 69).

ليس ذاك القرب تعريفاً. فالجمال غير نافع لسبب بعينه: ذلك أن النافع، كما يستفاد من اللفظ نفسه، غايته خارجة عنه، بيد أن الجميل هو ما ليس في حاجة إلى أي تبرير خارجي: يكون الشيء جميلاً متى كان لازماً.

الشيء النافع الصرف ليس إذاً في نفسه كلاً، شيئاً تاماً (vollendetes)، ولا يصير كذلك إلا عند بلوغه غايته فيّ أنا؛ أي أنه يتم فيّ أنا. ـ أما في اعتبار الجميل فأنا أُخرج الغاية مني وأضعها في الشيء: فأعتبره كأنه شيء تام في نفسه، لا فيّ أنا، وأنه يكون كلاً بحدّ ذاته. وتحصل لي منه لذة لأجل نفسه. (...) أحب الجميل لأجل نفسه، ولا أحب النافع إلا لأجلي أنا (p. 3).

وقال أيضاً:

لا يطلب الجميل غاية خارجة عنه، لأنه من التمام في ذاته بحيث ما من غاية لوجوده إلا وهي في ذاته (p. 69). ماهية الجمال في تمامه في ذاته (p. 79).

أضحى إذاً مفهوما الجمال والكل أشبه بالمترادفين:

بين مفهوم الكل الموجود في ذاته ومفهوم الجمال عروة لا تنفصم (p. 71).

والجزم بأن لكل كل، أي لكل عمل، غايته في نفسه يترتب عليه بضعة أمور مهمة. وأنت تذكر المقابلة التي أقامها القديس

أوغسطين بين هذين النشاطين: الانتفاع والاستمتاع، وأن الانتفاع بالشيء لأجل شيء غيره، وأن الاستمتاع به لذاته. لكن رأي أوغسطين، والمسيحية عامة، أن الشيء الوحيد الذي يستطاع اعتباره غاية نهائية ويمكن الاستمتاع به هو الله. وبذلك تقيس أهمية الانقلاب، ومداه، وأنا أسميه سياسياً: وهو أن الترتيب بعضاً على بعض قد حلّت محله الديمقراطية، وحل محل الخضوع المساواة؛ فكل إبداع من شأنه وعليه أن يكون مظنة استمتاع. وعن السؤال نفسه ـ أمن شأن الإنسان أن يصير مظنة استمتاع؟ ـ أجاب القديس أوغسطين بالنفي، ومورتيتز بالإشادة بالإنسان.

على الإنسان أن يتعلم أن يشعر من جديد بأنه موجود لذاته عليه أن يحس أن الكل، في كل كائن عاقل، موجود لأجل كل فرد، تماماً كما أن كل فرد موجود لأجل الكل (p. 15). لا ينبغي البتة اعتبار الإنسان الفرد كائناً نافعاً محضاً بل أيضاً كائناً شريفاً، قيمته في ذاته. (. . .) فِكر الإنسان كلٌّ تام في ذاته (p. 16).

أضحى الوجود، أعني اللازم، قيمة عليا عند مورتيتز، وختم بحثه **في المحاكاة المكونة للجمال** بهذه الصيحات: "أننا موجودون، تلك أعلى أفكارنا وأشرفها. ـ عن شفاه فانية لا يمكن أن يصدر في الجمال كلام أسمى من: هو موجود!" (p. 93).

ومع هذا أبقى مورتيتز على تعريف ثان للجمال، لعله وقع عليه عند ديدرو، أو عند واحد من أسلافه، وهم كثر، ومفاده أن الجمال ناتج عن علاقة منسجمة بين الأجزاء المكونة للشيء. مثاله قوله:

كلما كثرت علاقات أجزاء الشيء الجميل بمجموعها، أي بذاك الشيء نفسه، كان هو أجمل (p. 72). كلما كانت الأجزاء المفردة في العمل الفني ومنازل بعضها من بعض ضرورية كان العمل أجمل (p. 120).

والذي نبغ فيه مورتيتز هو أن تينك الفكرتين لم يقابل إحداهما بالأخرى، ولا جعل إحداهما بمعزل عن الأخرى، بل ألّف بينهما فتكاملتا عنده تكاملاً.. منسجماً. وكون الشيء الجميل ليس البتة ضرورياً هو السبب في أن أجزاءه بعضها ضروري لبعض، وجماعها ضروري للكل الذي يتكون منها. وهذا الترابط قد أثبته مورتيتز في أول كتاب له في الجماليات، وتاريخه سنة 1785:

إن لم أجد للشيء المنفعة أو الغاية الخارجيتين طلبتهما في الشيء نفسه، إن كان من شأنه أن يوقظ فيّ لذة؛ وإلا فعليّ أن أجد في الأجزاء المفردة من ذلك الشيء من الغائية ما ينسيني أن أسأل: ما فائدة الكل؟ ولك أن تقول: بين يدي الشيء الجميل عليّ أن أحسّ باللذة لأجله في نفسه وحسب؛ ولتحقيق ذلك الغرض لابد من أن يستعاض عن الغائية الخارجية بغائية داخلية: لابد من أن يكون في الشيء تمام في نفسه (p. 6).

لم تستقر بعد اصطلاحات مورتيتز: فهو تارة يقابل انعدام الغاية بوجود الغائية، وطوراً غائية داخلية بغائية خارجية؛ غير أن فكرته واضحة؛ وبعده توثقت الصلة بين "الاتساق" الداخلي و"اللزوم" الخارجي في ما هو جميل: "طلب غاية الشيء في نفسه" و"التوفر على سمة نسقية" صارا أمرين مقترنين. وفي هذه المسألة عينها ليست الجماليات الكنتية (أي مظهرها المتلخص في القولة "غائية بلا غاية") متقدمة في شيء على جماليات مورتيتز.

وقد قال وينكلمان[7] قبل هذا: "هدف الفن الحق ليس محاكاة

(7) وينكلمان (Johann Joachim Winckelmann) من مؤرخي الفن وعلماء الآثار الألمان (1717-1768)؛ ولعله أول من أقام أسس ذينك العلمين. له كتاب **تأملات في محاكاة أعمال الإغريق في الرسم والنحت** (1755).

الطبيعة، بل إبداع الجمال"؛ إلا أنه لم يستخلص من ذلك ما يترتب عليه من النتائج. ولم يصر الفن في جوهره تجسيداً للجمال إلا مع مورتيتز. وهذه عبارة له فيها تركيب لذلك الموقف الجديد: "كل عمل فني جميل فكأنه بصمة من الكل العظيم، كل الطبيعة المحيطة بنا. وينبغي أيضاً أن يُعدّ كلاً موجوداً لأجل نفسه، له كالطبيعة العظيمة غايته في ذاته، ووجوده لأجل ذاته" (p. 122). فليس من باب الاتفاق أن عنوان أول نص وضعه مورتيتز في الجماليات يذكّر بعنوان باتو ويعكسه، وينذر بهيمنة الجمال على الفن، وهو "بحث في ضم جميع الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم التمام الذاتي".

ولئن كان الفن والطبيعة سواء في استحقاق تحليل باسم الجمال فليسا مع ذلك متعادلين: ذلك أن أعمال الطبيعة من شأنها أيضاً أن "تُستعمل"، ولا تحتمل ذلك أعمال الفن. فبالنظر إلى الجمال ـ ومورتيتز يسوق هنا جملة شيلينغ المتقدمة ـ يكون الفن أعلى من الطبيعة.

الحركة المتدرجة بالأفكار من واحدة إلى أخرى، أو التحول التدريجي من الغائية الخارجية إلى غائية داخلية، أو التمام الذاتي باختصار يبدو أنه الغاية الموجِّهة حقاً للفنان في عمله الفني. على الفنان أن يسعى في جعل الغاية التي تكون في الطبيعة دائماً خارجية عن الشيء داخل ذلك الشيء نفسه، فيجعله تاماً في ذاته. عندئذ نرى كلاً حيث لم نكن ندرك سوى أجزاء متباينة الغايات (p. 153).

تقيم تلك الجمل في آن أولوية الفن على الطبيعة وقانونَ الفن، وهو قلب الغائية الخارجية غائية داخلية.

وتجد أبرز مثال على تطبيق ذلك المبدأ في نظرية الفنون في **بحث في العَروض الألماني** (1786): ففيها عرّف مورتيتز المقابلة بين البيت والنثر بالمقابلة بين غيريّ الغاية وذاتيّ الغاية؛ أو قل بتشبيه

(لعل أصله عند ماليرب[8]، وورد أيضاً في **صناعة الكتابة** لكوندياك) طرفاه متقابلان على تلك الشاكلة أيضاً، هما الرقص والمشي.

الخطاب هاهنا يكاد يشبه المشي. المشي المعروف غايته خارجة عنه، وسيلة محض لتحقيق هدف، تنزع بالضرورة إلى ذلك الهدف، دون التفات إلى الانتظام أو عدمه في الخطى المنفصلة. لكن الانفعال، كالفرح الوثّاب مثلاً، يعيد المشي إلى نفسه، فلا تتميز بعد ذلك الخطى المنفصلة بعضها من بعض لأن كل خطوة منها تقرّب من الهدف؛ وكلها متساوية لأن المشي لم يعد موجهاً إلى هدف وإنما يكون لأجل نفسه. فلما اكتسبت الخطى المنفصلة بذلك أهميةً متساويةً صارت الرغبة أشد في قياس ما صار متشابهاً بالطبع وقسمته؛ ومن ذلك نشأ الرقص (pp. 185-186).

في اللحظة عينها التي لم تعد فيها الخطى تقرّب من هدف، ظهر التنظيم الداخلي، ظهر القياس. وكذلك عندما تنتَج الألفاظ "لأجل ذاتها"، عندما "يعاد إلى نفسه" الخطاب، يظهر البيت، وهو تنظيم داخلي خاضع لقانون مستقل (p. 187). البيت خطاب راقص لأن الرقص نشاط في آن لازم ذو بنية[*].

---

(8) ماليرب (François de Malherbe) شاعر فرنسي (1555-1628). يرى أن على "صانع" الأبيات الجيد أن يعبر عن موضوعات أزلية، في شكل يتميز بالنظام والصفاء تكون فيه القوافي والإيقاعات داعمةً للصور. وشرط الانسجام والوضوح مما اعتمدته الكلاسيكية بعده؛ إلا أن هذا الشاعر، بطلبه الكمال والموسيقى في البيت، يعد أصلاً من أصول الأبحاث الشكلية الصريحة في القرن التاسع عشر.

(*) عن فكرة موريتز هذه انظر: H. J. Schrimpf, "Vers ist tanzhafte Rede. Ein Beitrag zur deutschen Prosodie aus dem achtzehnten Jahrhundert," in: W. Foerste and H. K. Borck (Hrsg.), *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburstag* (Cologne-Gratz: [n. pb.], 1964), pp. 386-410

والاتساق الداخلي سمة العمل الفني وأيضاً سمة الطبقات المكونة له كافة؛ فهو على ذلك أيضاً سمة مظهريه المعنوي والمادي، أي محتواه وشكله. لكن الشكل والمحتوى، أي المادة والمعنى، متضادان؛ فلذلك يمكن تخصيص العمل الفني بغير ذلك، بأنه يحقق انصهار المتضادات، تركيب المقابلات. وبذلك جزم مورتيتز، على السواء، فيما يخص الفن، إذ قال: "الجمال المأساوي العالي يتكون بمصاقبة المتضادات" (p. 203)، وفيما يخص الأساطير، وهي عنده، كما كانت عند شيلينغ بعده، تضطلع بما يضطلع به الفن. وصور الأساطير اليونانية، وهي نفسها قمة تطور الأسطورة، تتخصص بذلك التركيب، بتلك القدرة على إبطال تنافر الأضداد وإبرازه.

أمّا أنك، في إبداع مينرفا الإلهي العالي، وأيضاً عند آفلون[9]، تجد ما هو متضاد تمام التضاد مجموعاً، فذلك مما يصير به ذلك الشعر جميلاً ويصير كذلك هنا أشبه بلسان أعلى، يجمع في عبارة واحدة جملة صالحة من المفاهيم يرن بعضها في بعض رنيناً متناغماً، مع أنها إلى ذلك منتشرة منفردة (*Götterlehre*, pp. 101-102).

استقلال الكل شرط ضروري لجماله. لتلك القضية نتيجة مفارقة، فيما يخص الوصف الذي من شأن العمل الفني أن يوصف به. ذلك أن العمل الفني الكامل لا يدع مجالا للتفسير: فإن فعل ما كان كاملا، لأنه يكون عندئذ تابعاً لشيء آخر، لمحفل خارجي عنه، بيد أن عين ما يتعرف به الجمال هو استقلاله المطلق.

طبيعة الجمال في أن الأجزاء والكل يضحيان ناطقين دالين،

---

(9) مينيرفا (Minerve) إلهة رومانية؛ وآفلون (Apollon) إله النور عند الإغريق.

الأجزاء دائماً من خلال بعضها والكل من خلال نفسه؛ في أن الجمال يفسر نفسه ـ يصف نفسه من خلال نفسه ـ فلا يكون في حاجة إلى أي تفسير ولا وصف، باستثناء الأصبع التي لا تعدو الإشارة إلى المحتوى؛ فإذا اقتضى العمل الفني الجميل، فيما عدا تلك الأصبع المشيرة، تفسيراً خاصاً صار من توّه بذلك نفسه ناقصاً: ذلك أن أول ما يقتضيه الجمال هو هذا الوضوح الذي ينبسط به على الأعين (p. 95).

يدل العمل الفني على نفسه، بحركة أجزائه؛ فهو على ذلك وصف لنفسه، بل الوصف الوحيد الذي من شأنه أن يناسبه. "أعمال الفن التصويري أيضاً أكمل الأوصاف لنفسها، ولا يمكن وصفها وصفاً غيره" (p. 102).

وهذا الواقع أيضاً يترتب عليه تدخلاً أكثر تعقيداً، مفاده أنه لئن صحّ أن في داخل الوسيط الواحد (الشعر أو الرسم) يكون العمل الفني المقصود وصفَ نفسه الوحيد الممكن ففي مقابلة الفنون بعضها ببعض يَعرض إمكانٌ آخر: بما أن الجمال يوصل إليه بحسب مبدأ واحد فبين الأعمال الفنية الجميلة كلها شبهاً خفياً؛ فتكون أجمل قصيدة، لذلك السبب عينه، في آن معادلاً ووصفاً لأجمل لوحة، وينعكس.

في وصف للجمال بالألفاظ على تلك الألفاظ مع الأثر الذي تخلّفه في الخيال أن تكون هي نفسها عين الجمال. وفي وصف للجمال بالخطوط على تلك الخطوط نفسها، مجموعة، أن تكون هي الجمال الذي لا يستطاع البتة تعيينه بغير نفسه. الأعمال المنتسبة حقاً إلى فن الشعر إذاً وحدها أحق الأوصاف بالألفاظ للجمال في أعمال فن التصوير. (. . .) وعلى ذلك المعنى يصح الجزم بأن أجمل القصائد قد تكون، في الوقت نفسه، من غير علم من مؤلفها، أكمل

وصف لتحفة عليا في فن التصوير، كما أن هذه أيضاً تجسيد، أو تمثيل تحققت فيه التحفة التي أبدعها الخيال (pp. 99-100).

وأوجز من ذلك قوله:

يصف الشعر جمال الفنون التصويرية من جهة أنه يدرك بالألفاظ العلاقات نفسها التي تشير إليها الفنون التصويرية بالرسم (p. 120).

قد يكون للجمال عديل، لكن لا ترجمة له. والشعر والرسم والموسيقى، كما قال مورتيتز في أحد المواضع، "ألسن عليا"، تعبّر عما وراء "حدود ملكة التفكير"، الملكة التي تقولها الألفاظ. فالرسالة الفنية "قابلة للعبارة عنها" بالشعر، والرسم، وغير ذلك؛ وهي في الوقت نفسه "غير قابلة للقول" بوسائل اللغة العادية. وتنتج استحالة وصف الجمال على السواء من استقلاله المقوم له ومن صفة تتسم بها لغة الفن، هي عدم قابليتها للنقل إلى لغة الألفاظ: الفن وحده قادر على العبارة عما يعبر عنه.

عندئذ يمكن الجزم بأن مميزات العمل الفني كلها تتجمع في مفهوم واحد، أطلق عليه الرومنسيون فيما بعد اسم "الرمز". لكن مورتيتز قد استعمل ذلك اللفظ أيضاً بمعناه القديم (وهو الدليل التحكمي)، والحق أنه لا يتوفر على لفظ آخر للإشارة إلى هذه الدلالة المميزة للفن؛ واكتفى بأن قال: الجمال، الفن، الأساطير. وكان على العكس من ذلك متوفراً على لفظ يدل به على ضد الرمز (وقد حذا حذوه في ذلك الرومنسيون الآخرون)، هو "المثَل". ولعل وقوع العنصر الدال[10] allos (morphème) - في صدر ذلك اللفظ - هو السبب في معاداة مورتيتز له: ذلك أن المثل يقتضي أمراً

---

(10) هو ما في **المعجم الموحد** (وهو فيه أيضاً: "دالة نحوية"). وانظر ما قلناه في أصل allégorie في الفصل الأول.

آخر، على العكس من الجمال: هو كلٌّ تام في ذاته.

كلما كان على الصورة الجميلة أن تشير إلى شيء خارج عنها وتدل عليه صارت أشبه بالرمز المحض [= بالدليل التحكمي]، وهذا لا تعلق له بالجمال بالمعنى الصحيح، ولا للحروف التي نكتب بها. ـ عندئذ لا تكون غاية العمل الفني في نفسه وحسب، بل تكون خارجة عنه. ـ الجمال الحق في أن الشيء لا يدل إلا على نفسه، ولا يشير إلا إلى نفسه، ولا يحتوي إلا على نفسه، وأنه كل تام في ذاته (p. 113). ولما كان المثل مناقضاً لمفهوم الجمال هذا في الفنون التصويرية فلا حق له في أي منزلة في متوالية الجمال، مهما ينفق من همة وجهد؛ لا قيمة له، ولا للحروف التي أكتب بها. ـ صورة السعد التي رسمها غيدو[11]، بشعرها المتطاير، وطرف قدمها الملامس للكرة المتحركة، صورة جميلة لا لأنها تشير إلى السعادة إشارة صائبة، وإنما لأن للكل في تلك الصورة وفاقاً في نفسه (p. 114).

جاء تعريف الجمال (والفن إذاً) هنا، كما تقدم، بأنه "كل تام في ذاته"؛ والمثل أجنبي عنه، شأن كل شيء علته خارجة عنه. لكن هاهنا مسألة إضافية: مورتيتز مقر بأن العمل الفني دال؛ لكن أليست الإحالة على شيء غير الشيء نفسه صفة يشترك فيها كل دليل، لا المثل وحده؟ إذاً يحتاج مورتيتز إلى تصور فئة أخرى من الدلائل،

(11) غيدو (Guido Reni, 1575-1642) رسام إيطالي، لقبه "المرشد" (le guide). أسلوبه مرحلة انتقالية من الباروكية إلى الكلاسيكية. كلفه الفاتيكان بأعمال في أحد القصور. ولفظ fortune يفيد "السعد والبخت" و"الغنى واليسار"؛ وهو اسم إلهة كان يعبدها الرومان؛ وقد صورها الرسامون والنحاتون والنقاشون في صورة امرأة عارية أو شبه عارية، قدمها موضوعة على كرة أو عجلة، وفي يدها دفة أو قرن تفيض منه الخيرات، كناية عن الثروات التي تجود بها.

تتسم بلزومها (وبانصهار آخر للمتضادين تبعاً لذلك، إذ الدليل أصلاً متعدّ). العمل الفني "شيء يدل بنفسه على نفسه" (لكن هل ذلك أيضاً داخل في باب الدلالة؟)؛ ذاك ما يتحقق بتحصيل الوفاق بين الأجزاء وبينها وبين الكل، أي بالاتساق الداخلي.

وقال مورتيتز في نص آخر:

العمل الفني الحق، القصيدة الجميلة مثلاً، شيء منته مكتمل في ذاته، موجود لأجل ذاته، قيمته في نفسه وفي العلاقة المنتظمة بين أجزائه؛ أما الهيروغليفات الصرف أو الحروف فعلى العكس لها أن تكون في أنفسها على أي درجة شئت من التشوه شريطة أن تشير إلى ما ينبغي التفكير فيه عند إدراكها. ـ ولابد أنه لم يتأثر كثيراً بمحاسن هوميروس الشعرية الراقية ذاك الذي قرأها ثم سأل: علام تدل الإلياذة؟ علام تدل الأوديسة؟ ـ كل ما تدل عليه القصيدة موجود فيها هي نفسها. . . (pp. 196-197).

الهيروغليفات والحروف دلائل تحكمية تدل بالوضع؛ أما ما سوف يسمى فيما بعد الرمز فدليل لا ـ تحكمي ـ لكن ذلك إنما يعني أن بين مختلف مستوياته، وبين أجزائه كذلك، "علاقة منتظمة"؛ وهذا الوفاق الداخلي أيضاً يصير شكلاً جديداً للدلالة، هو الدلالة اللازمة ـ تحيى بالفن ولا ترجمة لها بأي لفظ كان. ولذلك صار باطلاً أن تسأل: ما معنى "الإلياذة"؟ وقد جاء في تصريح آخر: "إذا كان الجسم جميلاً فلا ينبغي أن يدلّ على شيء ولا أن يتحدث عن شيء خارجي عنه؛ لا ينبغي أن يتحدث، بواسطة سطوحه الخارجية، إلا عن نفسه، عن وجوده الداخلي، عليه أن يصير دالاً بنفسه" (p. 112). الدلالة في الفن تداخل الدال والمدلول: زوال المسافة بينهما.

ولئن وقع التسليم إذاً أحياناً للمثل بأنه فن من الفنون فلا يمكن

أن يكون ذلك إلا بصفة هامشية، بإناطته بدورٍ مساعد.

لو لم يكن العمل الفني موجوداً "إلا" للإشارة إلى شيء خارجي عنه لصار بذلك شيئاً ثانوياً - بيد أن المراد، في الجمال، أن يكون هو نفسه الشيء الأولي. - فإذا ظهر المثل فعليه إذاً أن يظل دائماً تابعاً، وأن يأتي كأنه اتفاق ومصادفة؛ وليس هو البتة الشيء الأهم أو القيمة الذاتية في العمل الفني (p. 113).

وليس الفن الموضع الوحيد الذي يجب أن تهيمن فيه الدلالة اللازمة (الرمز فيما بعد)؛ وذلك شأن الأساطير أيضاً، وقد خصها مورتيتز بعمل مفرد(*)، يمكن أن يعد بحق أصل كل دراسة للأساطير في الحقبة المعاصرة. ولم يقلل مورتيتز من شأن الأساطير اليونانية فيعتبرها حكاية تاريخية محضاً، ولا ارتكب الخطأ الموازي العكسي فاختصرها، اعتماداً على قائمة من الأمثال، في شواهد توضيحية لتعاليم مجردة، بل اكتفى بإبراز الأجزاء المكونة لكل أسطورة، لكل صورة أسطورية، وبيان العلاقات القائمة فيما بينها، وفيما بين الأساطير. وهذا شرحه لذلك في مقدمة كالبرنامج (أقتبسها هنا عن **كتابات**، وقد أعيد نشرها فيه):

من الطيش أن تعمد إلى تاريخ آلهة القدماء، مستعيناً بتأويلات ملفقة، فتجعله أمثالاً وحسب، أو أن تجعل تلك الأشعار قصصاً حقيقية، مستعيناً بشروح متكلفة. (. . .) - لابد لمن أراد ألا يغيّر شيئاً

(*) عن مشروع ذاك العمل ومنهجه انظر: H. J. Schrimpf, "Die Sprache der Phantasie. K. Ph. Moritz *Götterlehre*," in: H. Singer and B. v. Wiese (Hrsg.), *Festschrift für Richard Alewyn* (Cologne-Gratz: [n. pb.], 1967), pp. 165-192,

وقد شهد كيريني قبل هذا بأن موريتز هو مؤسس الأسطوريات الحديثة؛ انظر دراسته: K. Kerényi, "Gedanken über die Zeitmässigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie," *Studium Generale*, vol. 8 (1955), p. 272.

في تلك الأشعار من أن يحملها أولاً على ما هي عليه، دون الالتفات إلى ما يُظن أنها تدل عليه، وأن ينظر، قدر الإمكان، إلى الكل نظرة شاملة، للكشف على التدريج عن أثر صلات وعلاقات، وإن بعدت، بين شذرات مفردة لم تندمج بعد. (...) ـ في مجال الخيال يدل مفهوم المشتري أولاً على نفسه، كما يدل مفهوم قيصر على قيصر نفسه في متوالية الأمور الواقعية (p. 196).

ورأي مورتيتز هذا في الأساطير هو السبب في التقريظ المبهم الذي قدمنا أن شيلينغ قاله فيه؛ وهو تقريظ سيزول تماماً قريباً من خمسين سنة بعد ذلك، عندما ألف شيلينغ **فلسفة الأساطير**، والشائع أنه يُعدّ منطلق الأسطوريات الحديثة. وليس معنى ذلك أن شيلينغ قد اختلفت آراؤه في ذلك العهد عن آراء مورتيتز، ذلك أنه صاغ لب تصوره هو للأسطورة في قوله:

الأساطير (...) ليس لها معنى سوى المعنى الذي تعبر عنه. (...) وبالنظر إلى الطريقة التي نشأ بها أيضاً شكلها فهو خاص بها وحدها، أي أنه ينبغي فهمها كما تعبر عن نفسها، لا كما لو أنها تعني شيئاً وتقول شيئاً غيره. ليست الأساطير أمثالاً: بل هي تقول نفسها (tautégorique) [وهذا لفظ أخذه شيلينغ عن كولريدج][12]. ففي الأساطير أن الآلهة موجودات تعيش في الواقع؛ وعوض أن تكون شيئاً وتدل على شيء غيره فهي لا تدل إلا على ما هي عليه (II Abt., I, pp. 195-196; trad. fr., pp. 237- 238).

---

(12) كولريدج (Samuel Taylor Coleridge) شاعر ناقد فيلسوف إنجليزي (1772-1834). به تأسست الرومنسية في إنجلترا. كان متأثراً بالرومنسيين الألمان، وتوجه توجهاً صريحاً نحو فلسفة صوفية موضوعاتها أفلوطينية.

الفلسفة الجماعية(13)

في التعاليق والشذرات التي خلفها فريدريتش شليغل قضية غريبة صاغها صياغات مختلفة. "فيلاند وبورغر(14) قد يكون منهما معاً شاعر مُجيد" (*LN*, 1103). "لا يوجد إلى اليوم مؤلف أخلاقي مناسب (على الطريقة التي كان بها غوته شاعراً، وفيخته فيلسوفاً). (ينبغي تركيب جاكوبي وفورستر ومولر(15) لذلك الغرض)" (*LN*, 110). وجاء هذا التعليق الأخير موسعاً موضحاً في الشذرة 449 من **الأثينيوم**(16):

ليس بين أيدينا بعدُ مؤلف أخلاقي يستحق أن يقارن بعظماء

---

(13) اسم اخترعه فريدريش شليغل، ومعناه: فلسفة يكون فيها التفكير مشتركاً.

(14) فيلاند (Christoph Martin Wieland) شاعر قصاص روائي ألماني (1733-1813). لُقب "فولتير ألمانيا". وبورغر (Gottfried August Bürger) شاعر غنائي ألماني (1747-1794). من المنتمين إلى حركة "زوبعة واندفاع" (sturm und drang).

(15) فيخته (Johann Gottlieb Fichte) فيلسوف ألماني (1762-1814)، من مؤسسي المثالية الألمانية؛ تعد فلسفته جسراً بين كنت وهيغل. وجاكوبي (Friedrich Heinrich Jacobi) فيلسوف ألماني (1743-1819)، كان من خصوم كنت، معتداً بالإيمان لا بالعقل. وفورستر(Johann Georg Adam Forster) (عالم، كاتب ورحالة ألماني (1754-1794))، يعده بعضهم مؤسس أدب الرحلة الحديث. ومولر (Friedrich Müller)، ويلقب (Maler-Müller) رسام شاعر ألماني (1749-1825)، كان من أعضاء حركة "زوبعة واندفاع".

(16) **الأثينيوم** (*Athenaeum*) مجلة أسسها الأخوان شليغل ليعبرا فيها بحرية عن مذهبهما. صدر العدد الأول منها في مايو (أيار) 1798. فكانت الناطق بلسان نادي يينا (cercle d'Iéna)؛ وفي صفحاتها نُشرت الشذرات (fragments) المشهورة (أربعمائة وإحدى وخمسون شذرة) المحتوية على أصول نظرية الرومنسية الألمانية، ولم تكن تنسب إلى أحد، لأنها من تأليف أعضاء النادي. ونحت الشذرات فيما بعد منحى صوفياً. وصدر آخر أعداد المجلة في غشت (آب/ أغسطس) 1800. و"الأثينيوم" لفظ لاتيني، أصله لفظ يوناني معناه (في اليونان القديمة): منتدى الخطباء والشعراء.

الشعر والفلسفة. ومن شأن مؤلف كهذا أن يضم السياسة القديمة السامية عند مولر إلى اقتصاد الكون الأكبر عند فورستر إلى الرياضة والموسيقى الأخلاقيتين عند جاكوبي؛ ومن شأنه أيضاً، في طريقة الكتابة، أن يجمع الأسلوب الثقيل الوقور الملحاح عند الأول والألوان الطرية والدقة اللطيفة عند الثاني وما هو حسي عند الثالث، ويرنّ في كل موضع كأنه هرمونيكا من عالم الروح تُسمع من بعيد.

تركيب الأفراد لإنتاج كائنات كاملة، تلك إحدى الأفكار الأثيرة لدى فريدريتش شليغل الشاب. وينطبق ذلك الحلم لا على المؤلفين الذين يقرأهم وحسب، بل أيضاً عليه هو نفسه وعلى أصدقائه (وسيحلم نوفاليس، بعده، بإنتاج جماعي). إذا كانت نتيجة النشاط عملاً فلسفياً فذلك النشاط فلسفة جماعية؛ وإذا كانت نتيجته قصيدة فهو شعر جماعي. وقد شرح شليغل ذلك بعبارات أعم عند حديثه عن مثال آخر:

قد يبدأ عهد جديد في العلوم وفي الفنون عندما تصير الفلسفة الجماعية والشعر الجماعي عامين داخليين، ولا يكون من النادر رؤية عدة طبائع متكاملة في ما بينها تتكون منها أعمال مشتركة. ففي كثير من الأحيان لا يملك المرء نفسه عن التفكير في أن على عقلين اثنين في الواقع أن يتحدا، كأنهما نصفان منفصلان، وأنهما لا يكونان كلَّ ما من شأنهما أن يكونا إلا معاً. ولو كان هاهنا فن في مزج الأفراد، أو لو كان النقد الراغب قادراً على فعل شيء آخر غير الرغبة، وله في ذلك حيثما ولى وجهه مادة غزيرة، لوددت أن أرى جان بول وبيتر ليبريخت [إحدى شخصيات تيك[17] مؤتلفين. كل ما ينعدم عند

---

(17) تيك (Johann Ludwig Tieck) شاعر، مترجم، روائي وناقد ألماني (1773-1853). أحد مؤسسي الرومنسية الألمانية وآخر كبار أعلامها.

ذاك تجده عند هذا. ولو اتحدت موهبة جان بول الهزلية وتكوين بيتر ليبريخت الخيالي لأنتجا شاعراً رومنسياً مفلقاً (*A*, 125).

يتبين لك من هذه الأمثلة أن الفلسفة الجماعية ليست عمدتها المشابهة بل التكامل؛ تقول ذلك شذرة أخرى بعبارة أصرح: "إنما يَجمع في المعتاد فيلسوفين ليس أحدهما ضد الآخر المحبة، لا الفلسفة الجماعية" (*A*, 112). هذا، وعلى الذين يتعاطون التركيب الفلسفي أن يكونوا "في المستوى"، كما جاء في شذرة أخرى (*A*, 264)، أي أن يكونوا في مستوى واحد، وأيضاً أن يكون تفكير "أحدهما ضد الآخر". تلك هي شروط الإبداع المثالية، فلسفياً كان أم شعرياً.

ولئن كانت الفكرة في حد ذاتها مغرية فما حسبك بدهشتك عندما تكتشف أن الرومنسيين الألمان قد استطاعوا تحقيق تلك الفلسفة الجماعية (علموا ذلك أم لم يعلموه). ولتلك الفلسفة الجماعية أولاً أساس مادي: هو الحياة المشتركة التي عاشتها، في السنوات الخمس الأخيرة من القرن الثامن عشر، النواة التي تبلورت حول مجلة **أثينيوم**. لقد صارت الرابطة الأخوية بين الشقيقين أوغست فيلهلم وفريدريتش شليغل بذرة لمؤاخاة أوسع، ضمت ـ مع فترات انقطاع واختلافات ـ نوفاليس وشلايرماخر وشيلينغ وتيك وغيرهم. لقد تردّد هؤلاء الرجال، مدة خمسة أعوام، إلى نفس البيوت، ونفس النساء، ونفس المتاحف؛ وتبادلوا ما لا يحصى من الكلام والرسائل. وفي الأعمال التي ألفها أو نشطها فريدريتش شليغل (محادثة في الشعر والشذرات المنشورة في **الأثينيوم**) أثر واضح من ذلك النشاط الفلسفي الجماعي.

ويفرض هذا الواقع الحقيقي على من يعكف على المذهب الرومنسي موقفاً خاصاً. ليس بممكن هنا، ولا بمفيد، أن نعرض

تباعاً ما دافع عنه كل واحد من أعضاء المجموعة من أطروحات، كما فعلنا مع مورتيتز. فالمذهب واحد وصاحبه واحد، وإن تعدد اسمه: لا لأن الواحد منهم يردد ما قاله الآخر (لو صح ذلك لما كان بينهم إلا المحبة)، وإنما لأن كل واحد يعبر أجود من غيره عن مظهر، عن جزء من مذهب واحد لا يتغير.

وبحسباني حقيقةً ما قد لا يكون ـ عند إنعام النظر ـ سوى حلم عند الرومنسيين، وباتخاذي ذلك، فوق هذا، قاعدة منهجية في قراءة نصوصهم، أعرّض نفسي لاعتراضين.

الاعتراض الأول مبدئي، وهو أن يبرهن المعترض (وما أيسر ما يمكنه ذلك) أن بين المؤلف والمؤلف خلافاً لا جبر له. وهذه الحجة سديدة في نفسها لكن لا محلّ لها هنا. ذلك أنه جدل لا أساس له ذاك الذي يقوم بين أنصار وحدة الحركة الرومنسية والمدافعين عن خصوصية كل مؤلف. فهؤلاء وأولئك كلهم محق؛ ولا تناقض في ذلك لأن القولين ليسا في مرتبة واحدة. فعندما تسعى في تخصيص حركة فكرية تكون عنايتك منصبة على ما بين المؤلفين الذي يرفعون رايتها من المشابهات والمصاقبات، وعلى ما بينهم جميعاً وبين ممثلي حركات أخرى من المعارضات والمقابلات. وعلى العكس متى تساءلت عن منزلة المؤلف الواحد في قلب الحركة نصصت على ما يميزه عن أشبه المفكرين به. وما من شك في أن بين شيلينغ وشليغل وأيضاً سولجر من الشبه ما تجزم معه بأنهم أنتجوا فلسفة جماعية واحدة؛ وأيضاً بينهم، على العكس من ذلك، من المقابلة ما يختلف به الواحد عن الآخر: كلا القولين صادق، وكلاهما أيضاً تقريبي. وحسبك، لتجنّب جدل عقيم، أن تعيّن تعييناً دقيقاً مستوى العموم الذي قررت أن تضع نفسك فيه.

والاعتراض الثاني تاريخي، ويقضي أن نعيد النظر في وصف

الفلسفة الجماعية، كما جاءت في كتابات فريدريتش شليغل. والمهم عندي هنا ليس هو الاشتراك في النسب أو في الأخبار والنوادر: فتلك أواصر يدركها أولئك الذين يعيشونها هم أنفسهم؛ بل تكامل الأفكار: وهذا لا يطابق على الدوام وحدة العواطف والنوايا. وهاهنا واقع تاريخي بعينه أراه سبباً في التضليل، فيما يخص معرفة الأفكار: هو المقابلة بين الرومنسيين والكلاسيكيين (بمعنى هذا اللفظ عند الألمان)، بين يينا وفيمار[18]. فالعلاقات الشخصية غير منعدمة هنا أيضاً (ذلك أن أ. ف. شليغل وشيلينغ على الخصوص كانا يختلفان إلى بيت فيمار وكانا معدودين فيه من ذوي الأقدار؛ وكان شيلر من ملهمي ف. شليغل، وكان بين همبولت وأ. ف. شليغل مراسلة)؛ نعم، لكن الفرق في الأعمار، والمنافسات بين الأشخاص كان من أثرهما أن غوته لم يعترف البتة بانتسابه إلى الرومنسية (مع أن الرومنسيين رأوا فيه، لمدة، أجود تحقيق لمثلهم الأعلى). قد يكون لهذه المماحكات في سيرة الرجال منفعة، إلا أنها لا تحسم شيئاً فيما نحن بصدده: فعندنا، ونقولها دون مواربة، أن غوته رومنسي أحياناً، وأن فريدريتش شليغل ليس رومنسياً دائماً. أما أنا فأسعى في عرض مذهب تأسس في ألمانيا بين سنة 1785 (تاريخ صدور **رسالة** مورتيتز) وسنة 1815 (تاريخ صدور **إروين**، لسولجر)، ولا أبالي هل كان بين المؤلفين وفاق أم لم يكن؛ ولفظ "الرومنسي" نفسه ـ لو تأملت ـ إنما هو للتيسير وحسب (وقد حمله مؤلفونا على معنى آخر).

قد يبدو ذلك كله مطروقاً معروفاً؛ إلا أن الأمر البريء في الظاهر قد يترتب عليه نتائج خطيرة. وأنا لا "أقف على" الماضي بل أبنيه. ولكي أجعل ذلك الماضي مفهوماً عليّ أن أبتعد عنه ـ كأن لا أمانة إلا

---

(18) يينا (Iéna) مدينة ألمانية، فيها تأسس المذهب الرومنسي. وفيمار (Weimar) مدينة ألمانية، كانت كعبة الكلاسيكية، بعد أن استقر بها غوته.

بالخيانة. وليس في وسعي الدفاع عن نفسي بأنني لن أضيف إلى تلك النصوص شيئاً ليس فيها: ذلك أنني أختار، وفي ذلك كفاية. أما حجتي المضادة فغير ذلك: هي أن الإيديولوجيا الرومنسية، التي نشأت في زمان مورتيتز، لم تمت اليوم بعد؛ ونحن عنها نصدر، ومن تلك الحيثية ما زال حدسنا وحكمنا (بل حدسي وحكمي) وجيهين. ولعلي أنا أيضاً في الصورة التي أرسمها عن الرومنسيين؛ لكن السبب في ذلك أنهم أيضاً فيّ أنا. فالمذهب الرومنسي الذي أعرضه ليس هو عين المذهب الذي تأسس واعتمل أيام فريدريتش شليغل، بل هو هذا الذي يظهر لنا جميعاً، في أيامنا هذه، عندما ننظر إلى ذلك العهد: فبعض المميزات كانت تُرى في ذلك العهد جوهريةً وطواها اليوم النسيان؛ وبعضها الآخر انضبط، وكأنه تبلور، بفعل الزمان. ونشأة تلك المميزات وازدهارها هو ما أردت أن أحكيه.

الإنتاج

رأينا، مما تقدم في عرض أ. ف. شليغل، مأخذ الرومنسية على المحاكاة. وقد كان للرومنسيين من الوسائل ما مكنهم من رفض ما سماه نوفاليس "طغيان مبدأ المحاكاة" (VII. 288). ونوفاليس هذا كان مستعداً لجعل الموسيقى في قمة الفنون، لهذا السبب عينه أنها ليست محاكية؛ ولم يثنه عن ذلك إلا كون الفنون الأخرى، ولاسيما الرسم، كانت تبدو له في الواقع غير محاكية كالموسيقى سواء بسواء. وفي شذرة مشهورة (لابد من الموازنة بينها وبين صفحة معلومة من الفصل الثاني من **أوفتردينغن**[19]) مقابلة بين الموسيقى والرسم:

---

(19) **أوفتردينغن** (*Heinrich von Ofterdingen, Henri d'Ofterdingen*) رواية لم تتم، لعلها أروع ما ألفه نوفاليس، نشرها بعد وفاته صديقه تيك.

يأخذ الموسيقار من نفسه ويستخلص منها ماهية فنه؛ ولا يمكن البتة أن يلم بخاطره شيء يتصل بالمحاكاة. أما الرسام فكأن الطبيعة المرئية أعدت له حيثما ولّى وجهه مثالاً لا يستطيع البتة ولن يستطيع أبداً بلوغه؛ ومع ذلك، والحق يقال، يشبه فن الرسام فن الموسيقار في أن كليهما مستقل تمام الاستقلال قبلي تمام القبلية[20] (a priori) لكن الواقع أن لسان الدلائل الذي يستعمله الرسام أصعب بكثير من لسان الموسيقار. والحق أن الرسام يرسم بالعين؛ وفنه فن الرؤية المنسجمة، فن رؤية الجمال. ورؤيته فاعلة فعلاً، نشاط برمّته منتج (*Bildende*). وصورته (bild) إنما هي اصطلاحه، عبارته، أداته لإعادة الإنتاج (III. 210).

الرسم والموسيقى إذاً فنان غير محاكيين، بالمعنى الكلاسيكي في المحاكاة، لأن العمل من الفنان. ولئن كان بين الفنين فرق فذلك لأن الرسام كأنه يقع في لحظة سابقة على الإبداع الموسيقي: في الإدراك. نعم، يدرك الرسام صوراً، إلا أن إدراكه مبدع أصلاً لأنه ينتقي وينظم. ولسان دلائل الرسام (zeichensprache، ويقابله لسان الألفاظ) أشكاله قبلية الوجود؛ فهو لذلك أصعب في الاستعمال - من هذه الجهة عينها أنه يعمد إلى الصور القبلية الوجود فيروم تطويعها لغايات ذاتية تعبيرية - ، وذاك جهد ليس على الموسيقار أن يشغل به باله. وقد ذُكر في أثناء ذلك الرسم التجريدي: وهو الذي من شأنه أن يجعل لغة الرسام "سهلة" كلغة الموسيقار.

---

(20) هو ما في **المعجم الفلسفي** (لبنان، 2/ 184)؛ وفيه أيضاً (2/ 388): "المطلق... مرادف للقبلي..."؛ مثال ذلك قول بعض الفلاسفة: "إن الحقائق المطلقة هي الحقائق القبلية التي لا يستمدها العقل من الإحساس والتجربة، بل يستمدها من المبدأ الأول، أو الوجود المطلق، الذي هو الأساس النهائي لها".

لا يحاكي الفن الطبيعة؛ بل هو الطبيعة؛ ولا يشبهها، بل هو جزء منها. قال نوفاليس أيضاً: "إنما يثرثر من يريد تمييز الطبيعة من الفن" (VII. 162)؛ وقال: "الفن جزء من الطبيعة" (VII. 178). معنى ذلك أن أي عمل من أعمال الطبيعة، شأن أي عمل من أعمال الفن، خاضع لما يخضع له الآخر من مبادئ التنظيم. أو كما قال شيلينغ: "ما أشد تخلفه، ذاك الذي لا يظهر له الفن كلاً مغلقاً، عضوياً، ضرورياً في جميع أجزائه، كالطبيعة" (V, 357).

ولئن كان مع ذلك لابد من تمييز الفن من الطبيعة في هذه المرتبة فإنما يكون ذلك بأن يقال: يحقق الفن المبادئ التي نراها عاملة في الطبيعة تحقيقاً يتميز بصفاء أكبر أو بكثافة أشد. فهذا شيلينغ كان على استعداد لأن يولي الفن الصدارة، لذلك السبب وحده وقد بسط ذلك في استعارة عضوية:

لئن كنا نعنى باستقصاء البناء الواحد، أو الكائن العضوي عامة، أبعد ما يكون الاستقصاء لبنائه، وهيأته الداخلية، وعلاقاته، واشتباكاته، فأحرى بنا ألف مرة أن ننجذب إلى تعرّف تلك الاشتباكات والعلاقات نفسها في نبات أشد انتظاماً وأوثق انضماماً في نفسه، أعني هذا الذي يسمى العمل الفني (V, p. 358).

وقرر نوفاليس أن الطبيعة من شأنها أن تكون غير متوازية، غير منتظمة، وأن العمل الفني على العكس منسجم بالضرورة؛ وأن من هذا الفرق نشأت وظيفة الفن (VII, 258).

عندئذ يصير معك ضربان من المحاكاة (ويرى أ. ف. شليغل أن لمورتيتز فضل الإشارة إلى ذلك): المحاكاة الجيدة والمحاكاة الرديئة، محاكاة المظاهر المحسوسة ومحاكاة المبدأ المنتِج؛ أو، كما قال نوفاليس: "هاهنا محاكاة أعراض ومحاكاة أصول. والمحاكاة

الحية هي الثانية وحدها..." (III. 39). ووصف شيلينغ تلك المقابلة وأفاض في التفصيل (إلا أن أفكاره في المحاكاة تذهب في اتجاه مخالف: فغاية المحاكاة الجديدة الكشف في المادي عن الروحي)؛ قال في خطبته "في علاقة الفنون التصويرية بالطبيعة":

نفَسُ الطبيعة هذا الذي يسري في داخل الموجودات، ويعبر عن نفسه بأشكالها وصورها، على أنها صور دالة (sinnbilder)، هو الذي على الفنان، من غير شك، أن ينافسه؛ وعلى قدر ما يدركه بمحاكاته إياه محاكاةً حية ينتج هو نفسه شيئاً صادقاً. ذلك أن الأعمال الناشئة عن قرابة في الأشكال (formen)، مع أنها جميلة، قد ينعدم منها الجمال، لأن ما ينبغي أن يكسو العملَ الفني، أعني الكل، جمالَه لا يمكن بعدُ أن يكون هو الشكل، بل هو شيء يعلو على الشكل، أعني: الماهية، العنصر العام، النظرة، العبارة عن نفَس الطبيعة الذي ينبغي أن يكون كامناً فيه (VII, p. 302; trad. fr., pp. 243-244).

على الفنان ألا يقنع برصّ الأشكال بعضها على بعض، بل عليه أن ينافس نفَس الطبيعة الذي يعبر عن نفسه بتلك الأشكال. والطبيعة نفسها يحركها دافع فني؛ والإبداع الفني على العكس امتداد للإبداع الإلهي. قال نوفاليس: "للطبيعة غريزة فنية" (VII, 162)؛ وقال آست[21]:

الإنتاج (bilden) الفني إذاً غاية في نفسه كالإنتاج الإلهي للكون، وكلاهما معاً أصيل وأحدهما قوام الآخر، لأنهما معاً واحد،

(21) آست (Georg Anton Friedrich Ast) (1778-1841) فيلسوف لغوي ألماني. من تلامذة شيلينغ؛ له مؤلفات في الجماليات والفلسفة وتاريخها. كان من العارفين بفلسفة أفلاطون.

ولأن الله ينكشف في الفنان كما يتجسد (gebildet) في الكون المرئي (*System*, p. 8).

انتقلت العناية من العلاقة بين الأشكال (أي من محاكاة الأعراض) إلى عملية الإنتاج (أي إلى محاكاة الأصول)؛ فنتج عن ذلك إشادة بكل عملية في صيرورتها، في مقابل الموجود الذي قد صار؛ آيته قول ف. شليغل، وهو قول مطلق: "ما لا يبطل من تلقاء نفسه لا قيمة له" (*LN*, 226)، وقوله في الفلسفة: "إنما يمكن أن تصير فيلسوفاً، لا أن تكون فيلسوفاً. وبمجرد ما تعتقد أنك فيلسوف تكف عن أن تصير فيلسوفاً" (*A*, 54). فالحد المشاد به، في المقابلة بين القدماء والمحدثين هو الصائر، لا الكائن: "عند القدماء ترى مادة الشعر كله تامة؛ وعند المحدثين تستشعر الروح في صيرورة" (*L*, 93). وعليك ألا تنسى أن الجنسين المفضلين عند الرومنسيين هما على الخصوص الحوار والشذرة. هذه غير تامة، وذاك يشخص طلب الفكرة وإعدادها، وكلاهما يسهمان معاً في الإشادة بالإنتاج، في مقابل المنتَج.

فيلهلم فون همبولت أجنبي عن الرومنسيين بالمعنى الضيق، من ثلاثة جوانب: أولها أنه صديق غوته وشيلر، لا صديق ف. شليغل وشيلينغ؛ وثانيها أن النصوص التي سنتحدث عنها الآن كتبت قريباً من ثلاثة عقود بعد عهد **الأثينيوم**؛ وثالثها أن الموضوع، على ذلك العهد، لم يكن هو الفن، بل اللغة. ومع ذلك يدخل همبولت برمته في الحركة الرومنسية، بالمعنى الذي أراه لها. وليس معنى ذلك أنه ما من فروق هنا: بل أولها وأهمها ما ذكرته من تغير الموضوع. لم يكن همبولت يسعى في مقابلة الفن بأنشطة غيره، ولا كان يشترط في شكل من أشكال الفن (هو الفن الحديث) ما يُظن أنه منعدم في شكل غيره (في فن الأقدمين)، بل انتقل من الأمر إلى الوصف، من

التخيير إلى المعاينة: لم يشترط في اللغة أن تكون إنتاجاً لا منتَجاً: إنما قرر أن الأمر كذلك، وزاد فاشترط في علم اللغة أن يأخذ ذلك الواقع في الحسبان.

وموضوع علم اللغة لا ينبغي أن يكون هو الأشكال اللسانية الملاحظة بالتجربة، وإنما النشاط الذي هي نتاجه. تلك الملكة "هي" اللغة، لا الألفاظ ـ كلاً ـ ولا الجمل المنطوقة.

لا ينبغي اعتبار اللغة نتاجاً ميتاً بل على عكس ذلك إنتاجاً (VII, p. 44). لا يمكن أن تُعدّ اللغة مادةً حاضرةً يمكن إدراكها برمتها في لمحة واحدة أو على التدريج، بل على العكس ينبغي اعتبارها مادةً تُنتَج على الدوام (VII, pp. 57-57).

والأشكال اللسانية القابلة للملاحظة إنما هي الجزء الظاهر من فعل الإنتاج، ونقطة الانطلاق لفعل الفهم؛ والفعل دوماً هو الأهم، أكثر من المادة العارضة التي تُعْلمنا بحضوره.

اللفظ عنصر من عناصر اللغة يمكن الاكتفاء به توخياً للبساطة، إلا أنه لا يفيد شيئاً قد تَقدَّم إنتاجُه، كما هو شأن المادة، ولا يحتوي على مفهوم قائم منغلق، بل اللفظ إنما يحث على تكوين المفاهيم نوعَ تكوين بقدرة مستقلة (VII, p. 169).

الأشكال ميتة؛ أما المبدأ المنتِج فمن قبيل الحياة (وما زلنا هاهنا في الاستعارة العضوية):

لا يمكن بأي حال من الأحوال دراسة اللغة كما يُدرس النبات الميت: ذلك أن اللغة والحياة مفهومان لا ينفصلان، والتعلم في هذا المضمار لا يكون البتة إلا إعادة إنتاج (VII, p. 102).

هاهنا شيء من الشبه بما تقدم عند شيلينغ، وهو أن القول في

حيز المادي، وفعل القول في حيز الروحي. "سواء أكان اللفظ منفرداً أم في خطاب متصل. فاللغة فعل، نشاط مبدع حقاً من أنشطة الروح" (VII, p. 211). أو، بزيادة تفصيل:

قد أشرت مراراً فيما تقدم إلى أن اللغة إنما لها وجود مثالي في رأس الإنسان وفي نفسه، وليس لها البتة وجود مادي، ولو نُقشت على الحجر أو على القلز. وقوة الألسن التي لا يتكلم بها اليوم أحد إلا أننا لم نزل ندركها متوقفة في معظمها على ما في روحنا نحن من قدرة على البعث والإحياء. فلذلك لا يمكن أن تعرف اللغة الراحة حقاً، كما لا يمكن أن تجدها في الفكر الإنساني تحترق بلا هوادة. فمن طبيعتها أنها حركة بسط تدريجي، خاضع لتأثير القوة الروحية في الذات الناطقة (VII, p. 160).

يلتقي همبولت، إذاً، بأهم أقوال الرومنسيين بصدد العمل الفني، منقولةً إلى مرتبة أخرى: وهي أن اللغة كائن حي، وأن إنتاجها أهم من المنتَج، وأنها صيرورة لا تنقطع؛ فلا يمكن وصف الأشكال اللسانية وصفاً صحيحاً بالاكتفاء بها وحدها: ذلك أن وصفها بدقة يقتضي إعادة بناء الآلية التي هي نتاجها؛ وأن فعل القول العيني في آن محفل وصورة لفعل الإنتاج على العموم، أعني ذاك الذي لا يكون نتاجه هذه الجملة بعينها بل اللغة برمتها. ذاك ما يعبر عنه المقطع الشهير من كتاب **التنوع في بناء الألسن البشرية** (والمقابلة الاصطلاحية بين ergon ("العمل") وenergeia ("النشاط") منقولة عن هردر وهاريس، عن أرسطو):

اللغة نفسها ليست عملاً (ergon)، بل هي نشاط (energeia). فلذلك لا يمكن أن يكون تعريفها الحق إلا توليدياً. والصواب أنها شغل الروح المتكرر على الدوام، شغل يكمن في جعل الصوت المتقطع قابلاً للعبارة عن الفكر. وهذا، بالمعنى العيني الدقيق، هو

تعريف فعل الكلام كما يتم إنتاجه في كل لحظة؛ أما بأشد معاني اللفظ وأكملها فالكل الذي تتكون منه أفعال الكلام تلك وحده قد يكون من شأنه أن يُعد أنه هو اللغة. (. . .) اللغة على الحقيقة تكمن في فعل إنتاجها في الواقع (VII, p. 46).

من أهم نتائج هذا التغير في الرؤية إيضاح عملية العبارة، والعناية بها أكثر من عملية المحاكاة، أو التمثيل والتعيين بصفة أعم؛ وأيضاً بعملية الفعل في الغير، أو التأثير، وهو لفظ يوازيه. ذلك أن الألفاظ ليست صورة عن الأشياء، بل عن الذي يتكلم؛ وللوظيفة التعبيرية أولوية على الوظيفة التمثيلية.

لابد من الزيادة في غض النظر عما به تكون للغة وظيفة تعيين الأشياء وتبليغ الإدراك، والعودة على العكس بانتباه أشد إلى أصلها، وهو وثيق الصلة بالنشاط الروحي الداخلي، وبتأثيرهما المتبادل (VII, p. 44). لا تمثل اللغة الأشياء البتة، بل دائماً تمثل المفاهيم التي تكوّنها، في استقلال عن الأشياء، الروحُ في الإنتاج اللساني (VII, p. 90).

ويكون همبولت أحياناً أكثر اعتدالاً: نعم، بين الأشياء والألفاظ علاقة، لكن تلك العلاقة لا يمكن أن تكون مباشرة، لأن لها وسيطاً ضرورياً هو روح المتكلم. "اللفظ انطباع لا للفظ في ذاته، بل للصورة التي أنتجها ذلك الشيء في النفس" (VII, p. 60).

يتبين أن المقصود من العبارة ليس هو العبارة عن ذاتية صِرف فردية مزاجية، كما سوف يسلّم بذلك فرع متأخر من فروع الرومنسية؛ بل جاءت علاقة العبارة مؤكدة بكل القوة المنشودة. "تتكون اللغة من أفعال الكلام؛ وهذه هي العبارة عن الأفكار أو الأحاسيس" (VII, p. 166). يخرج من ذلك أن "اللغة عضو الكائن

الداخلي" (VII, p. 14). ويخرج منه أن "اللغة مدخل إلى داخل ذاك الذي يتكلم" (VII, p. 178).

إبراز الإنتاج، وتبعاً لذلك إبراز كل ما هو في حالة صيرورة، تلك هي الفكرة المركزية في هذا الفصل في الجماليات الرومنسية. ونقد المحاكاة الكلاسيكية، وإحلال محاكاة توليدية محلها، يؤديان معاً إلى ذلك. والعناية بالعلاقة بين المنتِج والمنتَج، بين المبدِع والعمل، هي إحدى النتائج الهامة.

اللزوم

يستعمل نوفاليس في كتاباته دائماً مقابلةً لعله وقع عليها عند كنت: هي مقابلة الفنون الصِّرف والفنون التطبيقية: الأولى لازمة، والأخرى نفعية.

الفن (...) ينقسم (...) إلى فرعين رئيسين، أحدهما الفن الذي تعرّفه الأشياءُ أو توجّهه نحو وظائف أخرى مركزية في الحواس مفاهيمُ بعينها، منتهيةً محدودة متوسطة؛ والآخر الفن غير المتعرف، الحرُّ المباشر الأصلي غيرُ الموجَّه الدوري الجميل القائم برأسه المستقّل، المحقق لأفكار صِرف، المنتعش بأفكار صِرف. الفرع الأول وسيط إلى غاية؛ والآخر غاية في ذاته، هو النشاط المحرر للروح، هو استمتاع الروح بالروح (III, p. 239).

والتقدير الذي سوف يقدَّر به هذان اللفظان لا جدال فيه عند نوفاليس. ذلك أن الفن النفعي في آن بدائي، من جهة أن الفنان لم يتحرر بعد من القيود التي فرضتها عليه الحاجات؛ واصطناعي لأنه ينأى عن طبيعة الفن الحقيقية، إذ يُخضعه إلى محفل خارجي.

لا يقيم الفنان البدائي وزناً للجمال الملازم للشكل، لاتساقه

ولتوازنه. إنما غايتُه ومراده العبارة الأكيدة عن مقصده: غايته قابلية الرسالة للفهم. وما يريد تبليغه، ما يريد إيصاله، ينبغي أن يكون قابلاً للفهم. (...) صفة الشعر الاصطناعي تطويعه للغاية، للمقصد الأجنبي. واللغة، بأصح معانيها، تنتمي إلى مجال الشعر الاصطناعي. وغايتها هي التواصل المتعين؛ هي تبليغ رسالة بعينها (III, 201).

كل وظيفة خارجية ينبغي أن تُحظر: لا المنفعة بالمعنى الحصري وحسب، بل أيضاً، مثلاً، تلك الآثار التي من شأن نوع من الشعر أن يحدثها في قرائه (وذاك ما كانت تسميه الخطابة "التأثير"). "أن يكون على الشعر تجنب الأثر، ذاك عندي من تحصيل الحاصل: ما من شك في أن الاستجابات العاطفية ضرب من الأمراض، شيء قاتل" (VII, 33). ووظائف اللغة التعبيرية والتأثيرية والدالة على المسمى، وهي التي تقتضيها وظيفة التواصل، تقابَل كلها بوظيفة أخرى، لم تُسمّ، تقدَّر فيها اللغة لذاتها. ذاك ما يشهد عليه مثال الإنسان السنسكريتي: "كان السنسكريتي الحق يتكلم للكلام، لأن الكلام كان لذته وماهيته" (*Les disciples à saïs*, t. I, p. 37؛ ويتبين هنا كيف أن مختلف أجزاء المذهب الرومنسي يصدر بعضها عن بعض إلا أنه يتفق لها أن تتناقض: فالوظيفة التعبيرية تنافس على المرتبة الأولى الوظيفة التي سوف تسمى في ما بعد الوظيفة الشعرية.

إذاً يرى نوفاليس أن للغة استعمالين. اللغة كما يراها الناس في المعتاد نفعية:

اللغة بالمعنى الصحيح وظيفة أداة بعينها. وكل أداة عبارة تطبع معنى ذاك الذي يوجهها.

ولكن هاهنا أيضاً لغة ثانية، لغة لازمة، هي التي تناسب الشعر:

اللغة بالدرجة الثانية، ومثالها الخرافة، هي العبارة عن فكرة تامة ـ وتنتمي إلى هيروغليف الدرجة الثانية إلى لغة الأصوات والخطوط من الدرجة الثانية. لها مزايا شعرية وليست هي خطابية ـ تابعة ـ عندما تكون هي العبارة الكاملة ـ عندما تكون متناغمة في الدرجة الثانية ـ سليمة دقيقة ـ عندما تكون كأنها عبارة لأجل العبارة ـ وإلا فعندما لا تبدو كأنها وسيلة ـ بل كأنها في ذاتها إنتاج كامل من القدرة اللسانية العليا (III. 250).

قد تكون اللغة خطابية (كما هي عند كنت، ومعنى ذلك: أداتية) أو شعرية أي "عبارة لأجل العبارة".

لا يمكن أن يكون الجمال نافعاً: "الماعون الجميل عبارة متناقضة" (VI. 43). وباسم هذا المبدأ عينه شُجبت كل موسيقى لها علاقة كيفما كانت بما ليس بموسيقى: "موسيقى الأغاني وموسيقى الرقص ليستا في الحقيقة موسيقى حقاً، بل شكل هجين. السوناتة، والسمفونية، والتتابع، وتغيير اللحن[22]، تلك هي الموسيقى حقاً" (VII. 302). الفن الصِّرف الحق، الفن "المشروع"، هو الذي يَحدث لذاته. ويتجلى في الصورة: "الصورة ليست مَثلاً ولا رمزاً لشيء غيرها، بل هي رمز نفسها" (III. 174). أو في الشعر: "النادرة الشعرية الصِّرف تحيل مباشرة على نفسها، ولا قيمة لها إلا في ذاتها" (III. 195). أو في الرواية: "الرواية... لا تتوخى أي غاية؛ ولا تتعلق بشيء سوى نفسها، بصورة مطلقة" (VIII. 280).

---

(22) السوناتة (sonate): "لحن موسيقي لآلة مفردة كالبيان، أو لآلتين كالبيان والكمان". و"السمفونية": "لحن موسيقي طويل ذو عدة حركات يعزفه عدد كبير من العازفين على أساس السوناتة". والتتابع (fugue): لحن موسيقي مكوّن من موضوعة ومن محاكيات لها متتابعة. وتغيير اللحن (variation): "استعمال اللحن الرئيسي مع بعض التغيير". والألفاظ كلها وتعريفاتها (إلا الثالث) عن **المنهل**.

يضم نصّ صغير عنوانه "مناجاة" (III. 194) تلك الأفكار المختلفة، ويزيد عليها بإبراز المفارقة الملازمة للغة اللازمة. واللغة بالمعنى الحقيقي هي التي وُصفت فيه بأنها لازمة؛ أما ما يسمى اللغة النفعية (الدالة على المسمى، التواصلية، التعبيرية) فإنما هي تصور خاطئ عن اللغة.

لو تأملت لوجدت أن الكلام والكتابة أمر عجب؛ ذلك أن المحادثة الحقيقية إنما هي لعب صِرف بالألفاظ. ولا يسعك إلا التعجب من خطأ الناس المضحك إذ يظنون أنهم يتكلمون وغايتهم الأشياء نفسها. أما خاصة اللغة، وهي أنها لا تبالي بغير نفسها، فلا يعلمها أحد. (...) لو كان في المستطاع إفهام الناس أن شأن اللغة شأن الصيغ الرياضية ـ أنها عالم بذاته ـ وأنها لا تجري إلا مع بعضها، ولا تعبّر عن شيء سوى طبيعتها العجيبة الغريبة...

ومفارقة اللغة اللازمة هي أن العبارات التي لا تعبر إلا عن نفسها قد تكون في الوقت نفسه مشحونة بأعمق المعاني، بل قل: هي كذلك. ففي الوقت عينه الذي يبدو فيه أنك لا تقول شيئاً تقول أكثر الأشياء. "عندما لا يتكلم أحدهم إلا لمجرد الكلام يقول عندئذ أروع الحقائق وأكثرها أصالة". كيف أمكن حصول ذلك؟ نقترب هاهنا من الصراع بين شكلي المحاكاة: الرديئة، وتجتهد في إعادة إنتاج الأشكال الظاهرة؛ والجيدة، ولا تقع المحاكاة فيها إلا لأنهم أبدعوا كيانات لها من الاتساق والانغلاق ما للكائنات الطبيعية. ذلك أن اللغة، كالصيغ الرياضية، من الطبيعة ـ ولا تحتاج للعبارة عنها إلى الإشارة إليها. "وليست هي من الطبيعة إلا بحريتها، وبحركاتها الحرة وحدها تُظهر روح العالم نفسها في الخارج، باتخاذها إياها مقياساً لطيفاً ورسماً أصلياً للأشياء".

وأهم ما يميز "مناجاة" نوفاليس أنها لا تقف عند ذلك الحد.

فبعد صياغة المذهب بوشر بتطبيقه على القول نفسه الذي يحتوي عليه. فإذا كان من المحال الكلام على الأشياء إلا بعدم الكلام عليها فكيف صار في إمكان نوفاليس نفسه أن يتكلم على اللغة وعلى ماهيتها التي هي الشعر؟

قد أصدّق أنني أوضحت بما لا مزيد عليه ماهية الشعر ووظيفته، إلا أنني أعلم أيضاً أن لن يفهم ذلك أحد، وأنني قلت شيئاً سخيفاً تمام السخف، لأنني أردت قوله، ولم يرَ النورَ شعر.

وهنا أيضاً يعمل منطق اللغة المفارق: ذلك أن نوفاليس لئن استطاع أن يقول الشعر فليس ذلك بفضل قدرات اللغة على الدلالة على المسمى، بل لأن فعل القول كيفما كان لا تعلق فيه بمسمى. فاللغة هي التي تكلمت عبر نوفاليس، فقالت نفسها:

ماذا لو كانت غريزة الكلام هذه، غريزةُ التكلم، العلامةَ المميزة لتدخّل اللغة، لفعالية اللغة فيّ أنا؟ ماذا لو كانت إرادتي لم تُرد إلا ما كان عليّ إرادته، بحيث يكون ذلك كله في آخر الأمر، من غير أن أدريه ولا أعتقده، شعراً، فيزول به الحجاب عن سر من أسرار اللغة؟

إنما الذات المتكلمة قناع يستعيره فاعلُ فعل القول الوحيدُ الدائم، اللغة نفسها. ليس الكاتب هو الذي يستعمل اللغة بل الذي تستعمله اللغة: "الكاتب شخص تحركه اللغة" (sprachbegeisterter).

لا يخفى أن الممارسة الشعرية عند الرومنسيين باستثناء هولدرلين، إذ لم يكن في الواقع عضواً من مجموعة "الأثينيوم" قد ظلت متخلفة عن نظريتهم (كأنهم وضعوا نظريةً لشعر القرن الذي بعدهم). كتب نوفاليس في مجموعة الشذرات المسماة **الذخيرة العامة الكبرى**، في مادة "أدب المستقبل": "سيكون عهداً جميلا ذاك

الذي لن يُقرأ فيه شيء غير المؤلفات الجميلة، أعمال الفن الأدبي. أما الكتب الأخرى فليست كلها سوى وسائل تُنسى منذ اللحظة التي تنفك فيها عن كونها وسائل نافعة، والكتب لا تكون كذلك مدة طويلة" (VI. 155)؛ وفي شذرة أخرى شهيرة وصف بدقة أكبر مؤلفات المستقبل هذه الجميلة الصِّرف:

حكايات لا رابط بينها، ولا اتساق فيها، ومع ذلك فيها تداعيات، كأنها أحلام. قصائد كاملة الانسجام بكل بساطة، جميلة بكلام كامل، ولكن أيضاً من غير اتساق ولا معنى، لا تتعدى مقطعين أو ثلاثة قابلة للفهم ينبغي أن تكون كأنها شذرات صرف من أشياء شديدة التنوع. الشعر، أعني الحق، إنما من شأنه أن يكون له بالجملة معنى مَثلي وأن يُنتج، كالموسيقى وما إلى ذلك، أثراً غير مباشر (VII. 188).

عند القديس أوغسطين كان الله وحده من شأنه أن يكون غاية في ذاته. أما الرومنسيون فعندهم أن كل شيء ينبغي أن يكون كذلك: الإنسان والفن واللفظ أيضاً كيفما كان. لقد ذهبت الدولة ذات المراتب، المحكومة بالقيم المطلقة، وحلت محلّها الجمهورية البورجوازية، ولكل عضو فيها الحق في أن يعتدّ نفسه نداً لغيره، ولا أحد فيها وسيلة لغيره. وقد صاغ ف. شليغل في عبارة واحدة تطور الشعري والسياسي معاً:

الشعر خطاب جمهوري، خطاب هو قانون نفسه وغاية نفسه، وأجزاؤه كلها مواطنون أحرار لهم الحق في الاتفاق في ما بينهم (*L*, 65).

الاتساق

رفض نوفاليس أحد أشكال الاتساق ـ هو شكل العقل ـ وأثبت شكلاً آخر، هو شكل الحُلم، مع نظام التداعيات فيه. وبالجملة

فإثبات الاتساق مقترن بإثبات اللزوم: ذلك أن وفرة الغائية الداخلية، كما كان يقول مورتيتز قبله، يجب أن تعوّض عن انعدام الغائية الخارجية. وقد عبر شيلينغ عن ذلك التضامن، وهو في الوقت نفسه تعريف للغة الشعرية:

العمل الشعري... يستحيل إلا بفصل الخطاب الذي يعبر فيه العمل الفني عن نفسه عن جملة اللغة. لكن ذلك الفصل من جهة وتلك السمة المطلقة من جهة أخرى يستحيلان إن لم يكن للخطاب في ذاته حركته الخاصة المستقلة، وزمانه تبعاً لذلك، شأن أجسام العالم؛ عندئذ ينفصل عن سائر ما بقي، بخضوعه لانتظام داخلي. فالنظرة الخارجية ترى الخطاب يتحرك في حرية واستقلال، ولا تراه إلا في ذاته منظماً خاضعاً للانتظام (V, pp. 635-636).

يمكن أن نتصور، في المجرد، شكلين من الاتساق في العمل. الأول اتساق فيه بين "الطبقات": نعيّن في العمل عدداً من المستويات، تكون جارية على طول النص، ونثبت انسجامها، وقد نسميه "عمودياً". والثاني اتساق فيه بين "المقاطع": عندئذ نقطّع ما هو متصل، ونقرر أن كل جزء ضروري، ومتضامن مع الأجزاء الأخرى؛ فيكون عندئذ انسجاماً قد يسمى "أفقياً".

والواقع أن الرومنسيين لم يلتفتوا إلى التمييز بين شكلي الاتساق هذين. ولئن وقفت على فروق في ما بينهم فمردها إلى تنوع الاستعارات المستعملة، أو إلى السياقات المفروضة؛ فعلينا نحن أن نميز ما التبس، أو أن نجمع ما اختلفت في العبارة عنه الاصطلاحات.

أما الاتساق العمودي فلعل هذا شكله التقليدي: دلائل الشعر لا ـ تحكمية، على عكس دلائل اللغة، إذ هي تحكمية. وقد رأينا أن

تلك هي نظرية ليسينغ؛ ها هي المحاكاة، بعد أن كانت مبدأ حاكماً مطلقاً، قد تقلصت إلى لا ـ تحكم بين الأصوات والمعاني، فلم تعد سوى واحدة من مميزات لا حصر لها تسم العمل الفني.

وكان أ. ف. شليغل (وقد اطلع على **عقيدة النصارى** للقديس أوغسطين واقتبس منه) هو، من بين الرومنسيين، الذي اشترط في الشعر هذا الشكل من الاتساق. ففي تصاميم محاضراته في **مذهب الفن** هذا التعليق: "شرط في الدلائل اللسانية أن تكون فيها مشابهة للمشار إليه. تحقيقه بالمعالجة الشعرية عامة" (p. 281). وهذا عرض لتلك الفكرة:

قد رأينا أن اللغة تنتقل من العبارة الصرف إلى الاستعمال التحكمي توخياً للتمثيل. لكن عندما يصبح التحكم سمتها المهيمنة يزول التمثيل، أي ارتباط الدليل بالمشار إليه؛ فلا تعود اللغة سوى مجموعة من أرقام منطقية، من شأنها أن تحث العقل على الأعمال الحسابية. فإذا أردت أن تعود اللغة من جديد شعرية فلابد من أن تعيد إليها سمتها التصويرية (bildlichkeit)، ولذلك يُعد غير الوضعي، والمنقول، والمجازي أموراً جوهرية في العبارة الشعرية (p. 83).

يتبين أن تلك الفكرة، عند أ. ف. شليغل، تنسكب في قالب تاريخي متميز: ففي الأصل يكون اللسان عبارةً صرفاً (وقد قدمنا تفصيل تلك الموضوعة عند همبولت)، فيكون لا ـ تحكمياً؛ ثم يصير تحكمياً؛ إلا أن الشعر قد يتدخل للتعويض عن هذا العيب في الألسن. فيصبح الشعر هو اللغة البدائية، ويوافق أ. ف. شليغل قولة هامان[23]: الشعر هو اللغة الأم عند بني البشر (وهنا تندرج أيضاً

---

(23) هامان (Johann Georg Hamann) كاتب وفيلسوف ألماني (1730-1788)، كان نبي حركة "زوبعة واندفاع".

مقابلة هردر بين الشعر الطبيعي والشعر الاصطناعي):

من كل ما تقدم ثبت أن المصاديات والاستعارات وجميع أضرب المجازات والتشخيص، وكلها صور خطابية يطلبها الشعر الفني عن قصد، موجودة في اللغة البدائية من تلقاء نفسها، وأنها فيها بضرورة لا راد لها، وأنها أيضاً هي المهيمنة فيها؛ وفي ذلك يكمن الشعر الأولي المذكور في أصل اللغة. وعلى هذا صحّ ما كثر ترديده من أن الشعر قد وجد قبل النثر؛ ولا يمكن الجزم بذلك مع الاعتقاد بأن الشعر شكل فني قد أُقيم (p. 242).

بالرغم من ذكر أ. ف. شليغل للسمة "التصويرية" في العبارات المجازية، إلا أنه من الواضح أن المراد عنده ليس احتمال الرؤية بالعين، بل هو اللا ـ تحكم: فذاك ما تشترك فيه المصاديات والاستعارات. على الدال أن يكون أقرب ما يمكن من المدلول. وهذا الشرط نفسه جاءت العبارة عنه بألفاظ أخرى، رأينا منها نتفاً: ذاك هو وصف العمل الفني بأنه كائن عضوي، تقع علاقة اللا ـ تحكم فيه لا بين الصوت والمعنى بل بين الشكل والمحتوى. الشكل عضوي (للمحتوى): معنى ذلك أنه ليس تحكمياً بل ضرورياً؛ ليس بالضرورة مشابهاً للمحتوى، إلا أنه في جميع الأحوال متعين بالمحتوى.

وأ. ف. شليغل هو الذي صاغ أفصح صياغة فكرة الشكل العضوي، والمقابلة بين العضوي والآلي. وهذا الموضوع أشهر من أن أطيل فيه[24]؛ فلذلك أكتفي بالتذكير بمقطعين شديدي الوضوح

(24) في كتاب: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press, 1953),
دراسة مفصلة للاستعارات العضوية في النظريات الأدبية الرومنسية؛ وأهم ما تناوله الرومنسية الإنجليزية.

من أ. ف. شليغل. المقطع الأول، في **مذهب الفن**، يعالج في الحقيقة لا الأعمال بل تصورات النقاد لها (وهو انتقال من نمطيات الأشياء إلى نمطيات الخطابات التي تتناولها، شبيه بالانتقال الملاحظ عند نوفاليس بصدد لزوم اللغة). قال شليغل:

قد نسمي هذا نقداً ذرياً (قياساً على الفيزياء الذرية)، من جهة أنه يعدّ العمل الفني فسيفساء، تجميعاً مضنياً لجزيئات ميتة؛ أما العمل الفني الحقيق بذاك الاسم فذو طبيعة عضوية، من جهة أن الجزئي لا وجود له إلا بتوسط الكل (p. 27).

كل عمل فني، أو قل كل عمل فني حقيقي، هو عضوي؛ ويبدو أن الصفة هنا تحيل على السواء إلى الاتساق العمودي وإلى الاتساق الأفقي. فالعضوي مقابل للمعدني مقابلة الحي للميت؛ ولئن كان من الممكن دائماً أن تُطرح منه أجزاء أو أن تضاف إليه أجزاء فانغلاقه، وقوامه تبعاً لذلك، تحكميان.

والمقطع الثاني، ولعله أشهر ما كتبه أ. ف. شليغل، يقرر المقابلة بين الشكل العضوي والشكل الآلي بصدد تاريخ الأدب المسرحي. وها هو ذا أسوقه بتمامه:

يكون الشكل (form) آلياً عندما يُسند إلى مادة بعينها بفعل خارجي، كأنه تدخل عرضي صرف، لا علاقة له بقوام تلك المادة؛ مثال ذلك أنك تعمد إلى جرم رخو فتعطيه أي شكل (gestalt) كان ليبقى على حاله بعد تصلبه. أما الشكل العضوي فعلى العكس فطري؛ يتكون (bildet) من الداخل إلى الخارج، ويبلغ تعيينه مع بلوغ البذرة تطورها التام. وتلك الأشكال نكتشف نظائرها في الطبيعة، حيثما أحسسنا بوجود قوى حية، من تبلور الأملاح والفلزات إلى النباتات والأزهار، ومن هذه إلى تكوين جسم الإنسان. وفي الفنون الجميلة أيضاً، كما هي الحال في الطبيعة، هذا الفنان

السامي، تكون الأشكال الحقيقية عضوية، أي أن الذي يعيّنها هو مضمون (gehalt) العمل الفني. اختصار الكلام أن الشكل إنما هو خارجٌ دال، هو السيماء الناطقة عن كل شيء، لم تغيرها الأعراض المزعجة، وفيها شاهد صادق على ماهية (wesen) ذلك الشيء الخفية .(*Vorlesungen*, t. II, pp. 109-110)

في هذا النص مسائل نوقفك عليها. تعرِف المعادن نفسها اليوم الشكل العضوي على الأقل في هذه العملية الحركية التي تسمى التبلور. والعمل الفني داخل في مجموعة أعمال الطبيعة. الفن كالطبيعة، فليس في حاجة إلى محاكاتها. والشكل الآلي تحكمي (عرضي، غير متعين)؛ بيد أن الشكل العضوي طبيعي (بمعنيي ذلك اللفظ إذاً). فالشكل نتيجة المضمون (أكثر مما هو صورته)؛ وفي ذلك ما لا يدع مجالاً للتردد في أيهما له التقدم والتفوق.

ومفهوم "الشكل الداخلي" قريب من مفهوم الشكل العضوي(*). فالشكل الداخلي متصل مباشرة بالمضمون، فهو لذلك بالضرورة كاشف عنه. وفي بعض الحالات يصبح الشكل الداخلي وسيطاً يسيراً بين الشكل والمضمون، حلقةً تمكّن من إعادة إقامة علاقة اللا ـ تحكم على طول السلسلة: فهو أكثر تجريداً من الشكل، وأكثر انبناء من المضمون.

في كل ما تقدم كان الكلام، وإن لم يكن ذلك بصريح العبارة، على ما سميناه الاتساق العمودي. أما النوع الآخر من الاتساق فقلما

(*) انظر تاريخه في: R. Schwinger, *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt* (Munich: [n. pb.], 1935),

(وهو في الواقع الصفحات التسعون الأولى من كتاب جماعي).

لفت الأنظار؛ لكن يبدو أنه هو الذي قصده نوفاليس عندما تحدث عن الاتساق الضروري في العمل الفني. العمل الفني شبكة صِرف من العلاقات بين العناصر المكونة له؛ ولذلك كثر التشبيه عند نوفاليس بين الشعر والموسيقى والرياضيات (وكل واحد من تلك الأنشطة يزيد وضوحاً سمة الاتساق الداخلي الصرف هذه).

اللسان أداة موسيقية للمعاني. (...) التتابع منطق كله، علمي كله. ويمكن أيضاً معالجته معالجة شعرية (VI. 492). علم الجبر شعر (VI. 244). ينبغي الكتابة كما تؤلف الموسيقى (VII. 51).

وفي عبارة تضم ذلك كله:

يشتمل المنطق بالمعنى العام على العلوم نفسها، أو ينقسم بالطريقة نفسها، التي في علم اللغة وصناعة الألحان. واللسانيات التطبيقية والمنطق التطبيقي يلتقيان فيكوّنان علماً أعلى، هو علم الارتباطات (verbindungswissenschaft).

العمل الفني إنما هو ارتباطات؛ وقد يصلح ذلك أيضاً تعريفاً للشعر: "فيم تكمن حقاً ماهية الشعر، ذاك ما لا يستطاع تعريفه؛ إلا أنه اتساق لا ـ منته بسيط" (VII. 284). يحوّل الشعر الخطاب فيجعل كل واحد من عناصره ضرورياً: "يرفع الشعر كل عنصر منفرد بربطه ربطاً خاصاً ببقية المجموع، الكل" (III. 29). يضطلع الاتساق هنا بما اضطلع به اللا ـ تحكم عند ديدرو أو ليسينغ أو أ. ف. شليغل؛ فيصير اللا ـ تحكم أيضاً "أفقياً". وبين هذا وبين التحليل الشكلي للنصوص خطوة واحدة ـ ما لبث أن خطاها نوفاليس بصدد "فيلهلم مايستر"، بصدد الرواية إذاً، بأن وضع قائمة حقيقية من "الممكنات الحكائية"[25]. وفي ذلك شروع في الانتقال من الجدولي إلى

(25) **فيلهيلم مايستر** رواية لغوته (ألفها بين سنتي 1795 و1796؛ عنوانها الكامل =

التركيبي، من المشابهة إلى المساهمة مع أن العلاقة المثالية عند نوفاليس وعند غيره هي تلك التي يكون العنصر الواحد فيها في آن جزءاً وصورة من الكل، أي أنه "يساهم" من غير أن يكف مع ذلك عن أن "يشابه".

وهاهنا استطراد هامشي بالقياس إلى المذهب الرئيس في الجماليات الرومنسية إلا أنه وثيق الصلة بالأفكار الرومنسية في اتساق العمل الفني، هو المتعلق بدائرة التأويل. و"الدائرة" نفسها إنما هي نتيجة للاتساق الشامل في العمل؛ فلن يكون من باب المصادفة أن نظرية الدائرة قد صاغها آست، تلميذ ف. شليغل وشيلينغ، وشلايرماخر، صديقِهما. لكن، كما في مقطع أ. ف. شليغل في النقد العضوي، لم يعمد آست وشلايرماخر، هذان المنظّران للتأويل، إلى المقابلة بين نوعين من الأعمال (عضوية وآلية، لا ـ تحكمية وتحكمية)، بل سلّما، تسليماً ضمنياً أو صريحاً، بأن الأعمال كلها متسقة؛ وإنما هو عيب في التأويل إن لم يتفطن إلى ذلك الاتساق، أو لم يستطع إبراز تلك الوحدة.

قال آست، مثلاً:

كيان الأشياء الحق لا يمكن أن يُعرف إلا برد حياتها الخارجية إلى الداخل، إلى الروح، إلا بتوحيد منسجم للخارج والداخل. قلما يستطيع الداخل القيام بنفسه دون الخارج، والعكس صحيح (لأن وجود الداخل لا يمكن إثباته إلا بإخراجه، والخارجية أيضاً إنما هي

= **سنوات نشأة ف. م.** (*Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*)؛ وهي من روايات التنشئة. أما **الممكنات الحكائية** فعنوان مقالة نشرها بريموند (Claude Bremond) في العدد 8 من مجلة *Communications* سنة 1966 (وعنوانها الكامل **منطق الممكنات الحكائية**) (*Logique des possibles narratifs*).

خروج الداخل، فتقتضي على ذلك داخلاً يكون مبدأً لها)؛ وقلما يستطاع أيضاً فصل أحدهما عن الآخر؛ فهما حياة، وحقيقة كل حياة هي اتحادهما (*Grundriss*, pp. 1-2).

كل شيء إذاً وحدة لا تنفصل من خارج وداخل، من شكل ومحتوى؛ والمنوط بالمعرفة أن تعيد إقامة تلك العلاقة، أياً كان اتجاهها (عمودياً أو أفقياً):

لا تكمن الحقيقة في معنى الكل، في التسلسل الصحيح المنسجم للمحافل الخاصة كلها في مجموع حي. فلذلك لا يرى العصور القديمة رؤية صحيحة إلا ذاك الذي يحكم على كل شيء خاص بروح الكل (*Grundriss*, p. 25).

لكن تضامن الأجزاء هذا (مقاطع كانت أو طبقات) في ما بينها، وبين الأجزاء والكل، لن يلبث أن يثير مسألة للمعرفة، أصلها هذا التعيين المتبادل نفسه: كيف السبيل إلى معرفة أحدها، مع أنه يقتضي قبل ذلك دائماً معرفة الآخر؟ لقد صاغ شيلينغ المسألة بالوضوح المطلوب (في "النظام"):

بما أن فكرة الكل لا يمكن أن تُستخلص وتُبرز إلا إذا كانت متحققة في الأجزاء، وأن الأجزاء ليست ممكنة إلا بالقياس إلى الكل، فالظاهر أن هاهنا تناقضاً (III, p. 624; trad, fr. p. 172).

هذا التناقض الظاهر هو الذي سيسمى "دائرة التأويل". وقد صاغه آست كالتالي:

لكن إذا كنا لا نستطيع معرفة روح العصور القديمة برمتها إلا من خلال تجليها في أعمال الكتّاب، وكانت هذه تقتضي أيضاً معرفة الروح الكلية، فكيف يمكن معرفة الجزئي إذ يقتضي معرفة الكل (ولا يمكننا أن ندرك إلا الواحد بعد الآخر، ولا ندرك البتة الكل في

وقت واحد)؟ فعدم استطاعتي معرفة أ، ب، ج. . . إلخ إلا عن طريق ك، ومعرفة ك هذا إلا عن طريق أ، ب، ج. . . إلخ، إنما هو دور لا حلّ له إن كنت أعتقد أن ك وأن أ، ب، ج، متقابلان يشترط أحدهما الآخر ويقتضيه، من غير أن يوقَف على وحدتهما (*Grundlinien* pp. 179-180).

كيف السبيل إلى الخروج من هذه الحلقة المفرغة؟ جواب آست بسيط، بل لعله مفرط في البساطة. قال: كل جزء من الكل هو في الوقت نفسه صورة منه؛ والكل قائم بعدُ بين أيدينا في كل جزء، وليس علينا أن نهتم بمعرفته بعد ذلك. يرى آست إذاً أن الدور ـ عند التأمل ـ لا وجود له.

ليس أصل ك هو أ، ب، ج. . . إلخ؛ وليس هو مؤلفاً منها، بل يتقدمها، ويتغلغل فيها بالتساوي؛ فليس كل من أ، ب، ج، سوى تمثيل فردي لذاك ك الفريد؛ ثم إن أ، ب، ج تكمن أصلاً في ك؛ فتلك الأفراد امتدادات خاصة من ك الفريد، وهو على ذلك يكمن قبل ذلك في كل واحد منها بصورة خاصة ولست في حاجة إلى أن أتقصى أولاً تلك المجموعة اللا ـ منتهية من المحافل الخاصة للوقوف على وحدتها.

ذاك هو السبيل الممكّن من معرفة الجزء بالكل ومعرفة الكل بالجزء، لأنهما معطيان معاً في كل خصوصية؛ فإذا تقرر أ فقد تقرر ك، لأن هذا إنما هو كشف (offenbarung) لذاك، فينكشف مع الجزئي الكل أيضاً؛ وكلما تدرجت في إدراك الجزئي، متقصياً خط أ، ب، ج. . . إلخ، صارت الروح عندي جلية بينة، وانبسطت فكرة الكل، وقد تكونت فيّ منذ أول فرد من المجموعة (*Grundlinien*, pp. 180-181).

وسيقول مثل ذلك شلايرماخر: كل شيء مفرد يقتضي معرفة جملة لا تتكون مع ذلك إلا من أمثال تلك الأشياء المفردة؛ والحل الذي اقترحه (وكان في الواقع ضمنياً في ما قاله آست) هو إلمام سريع بالمجموع قبل التعمق في أجزائه. أليس ذاك ما اقترحه قبلُ ف. شليغل بلفظ "الدوري" الوارد في دفتر تعليقات لا شك في أن آست وشلايرماخر قد اطلعا عليه؟ "هل المنهج الدوري إنما هو، كما زعموا، التحقيق وحده؟" "كل قراءة نقدية... دورية". "ينبغي الوصول بسرعة إلى استشعار الكل بتطبيق المنهج الدوري" (*Philosophie der Philologie*, pp. 48, 50, 53). أما شلايرماخر فقال:

لا يمكن فهم أي شيء خاص إلا بوساطة الكل، وبناء على ذلك يقتضي كل تفسير للجزئي قبل ذلك فهم الكل (p. 160). في داخل المكتوب الواحد لا يمكن فهم الجزئي إلا عن طريق الكل؛ فلذلك لابد من أن تتقدم التأويلَ ودقته البالغة قراءةٌ متصلة تُستخلص منها نظرة مجملة على الكل (p. 89).

يصح ذلك في التأويلين اللذين نظر إليهما شلايرماخر: النحوي والتقني. ذلك أن فهم القول اللساني الخاص يقتضي على السواء معرفة اللسان كله (نحوه ومفرداته) والخطاب كله (أي مجموع كتابات الكاتب)(*).

دلائل لا ـ تحكمية، شكل عضوي وشكل داخلي، اتساق وارتباط في العناصر الشعرية، دائرة التأويل: ليست تلك كلها سوى تجليات متنوعة، إلا أنها موحدة، لفكرة واحدة: ضرورة الاتساق الداخلي. ومرة أخرى يمكن الإشارة إلى أن السمات المميزة

(*) درست دراسة مفصلة أشكال التأويل تلك، مع غيرها من مفاهيم التأويليات المعاصرة في: **استراتيجيات التأويل** (*Stratégies de l'interprétation*)، وسيصدر قريباً.

للجماليات الرومنسية، لئن نتج بعضها عن بعض فمن شأنها ألا تتفق، بل أن يكون بينها تناقض: مثال ذلك أن الإشادة بالاتساق لا تنسجم دوماً تمام الانسجام مع الإشادة باللا ـ تمام. ولعل ذلك هو السبب في أن تينك القاعدتين ستستغلهما فيما بعد مدارس فنية مختلفةً؛ وفي الرومنسيين الألمان أنفسهم ليس أنصار إحدى القضيتين بالضرورة أنصار الأخرى ولا يمنعهم ذلك من أن يكونوا أقرباء، وأحياناً أشقاء، شأن أوغست فيلهلم شليغل وفريدريتش شليغل.

النزعة التركيبية

اشتراط وحدة الشكل والمحتوى، أو المادي والروحي، تأكيد لوحدة الضدين. وهو شرط قام به الرومنسيون أحسن قيام، وهو يتجاوز كثيراً مسلّمة اتساق العمل وحدها. فقد عرّف فريدريتش شليغل في آن المعنى على وجه العموم ومفهوم التهكم الهام: "المعنى مفهوم تام إلى حد التهكم، تركيب مطلق لمقابلتين مطلقتين، تبادل متواصل مبدع من تلقاء نفسه لفكرتين متصارعتين" (A, 121؛ ولعلك تذكر خصائص الفلسفة الجماعية). وكان نوفاليس يحلم بمنطق تنعدم منه قاعدة الثالث المرفوع. "لعل إبطال مبدأ التناقض أعلى واجبات المنطق العالي" (VII. 180). "النزعة التركيبية" إذاً، أو انصهار المتضادين، سمة مؤسسة للجماليات الرومنسية.

وقد ساهم شيلينغ، أكثر من أي مؤلف رومنسي غيره، في وضع النزعة التركيبية. ولعله وجد عند المتقدمين عليه تراثاً فلسفياً طويلاً عريضاً، من نيكولا الكوسي[26] إلى كنت؛ إلا أن تلك

---

(26) نيكولا الكوسي (Nicolas de Cues)، ويُعرف Nicolas Krebs مفكر ألماني (1401-1464). عنده أن العقل، متى أراد التفكير في اللا-منتهي، وجب عليه الانتقال من مبدأ عدم التناقض إلى مبدأ اتفاق المتناقضين.

الصورة لم يولها أي واحد منهم ما أناط بها هو: فعليها تقوم "فلسفة التماثل" برمتها. والمهم عندنا في هذا السياق هو أن الفن خاصةً هو الذي يعود إليه الفضل في امتصاص المتناقضات كافة؛ فلذلك يقع الفن في قمة البناء المعروض في "نظام المثالية المفارقة"؛ ولذلك أيضاً، من غير شك، عني شيلينغ، وهو فيلسوف، بالفن. وإثبات دور الفن هذا كأنه تعريف، وقد عاد إليه شيلينغ مراراً كثيرة.

كما أن الإبداع الفني ينشأ من الإحساس بتناقض لا جبر له في الظاهر فكذلك يؤدي، كما صرح بذلك الفنانون كلهم وكل من يشاطرهم تحمسهم، إلى الإحساس بانسجام لا ـ منته (III, p. 617, trad. fr., p. 166). يقوم كل إبداع فني على ازدواج لا ـ منته لأنشطة متضادة، ازدواج يمّحي تماماً من كل عمل فني (III, p. 626, trad. fr., p. 173). القدرة الشعرية... تستطيع أن تعقل المتناقض وأن تقوم بتركيبه (III, p. 626, trad. fr., p. 174).

ينطلق الفنان من مقابلة المتضادين ويصل إلى امتصاصها؛ وتَعرّف هاتين اللحظتين ضروري. وذلك ما أمدّنا بتعريف العبقري:

ما يميز العبقري عما ليس سوى موهبة بسيطة أو مهارة بسيطة هو أنه وحده قادر على امتصاص تناقضات لولاه لظلت دون حل (III, p. 624, trad. fr., p. 172)؛

وأيضاً بتعريف الجمال:

في العمل الفني (...) يكون بين يديك لا ـ منته ممثَّل بصورة منتهية. لكن اللا ـ منتهي الممثَّل هو الجمال (III, p. 620, trad. fr., p. 169).

يمتص الفن المقابلات كلها؛ فلا حاجة إلى تعدادها جميعاً.

لكن منها ما هو أهم من غيره. ففي "نظام المثالية المفارقة" نص شيلينغ خاصة على مقابلة الشعور واللاشعور.

الشعور واللاشعور ينبغي أن يكونا أمراً واحداً في نتاج الفن (III, p. 614, trad. fr., p. 163). عندنا أن العمل الفني يمثل تماثل الشعور واللاشعور (III, p. 619, trad. fr., p. 168).

وفي **فلسفة الفن** انضمت تلك المقولتان إلى مقولتين أخريين، هما الحرية والضرورة، مع بقاء الإثبات العام على حاله:

الفن تركيب مطلق أو تداخل متبادل للحرية والضرورة (V, 383). الضرورة والحرية يتنزلان منزلة اللاشعور والشعور. إذاً يقوم الفن على تماثل النشاطين الشعوري واللاشعوري (V, 384).

واللفظان اللذان استعملهما فريدريتش شليغل هما "القصدي" و"الغريزي": "في كل قصيدة جيدة لابد من أن يكون كل شيء قصداً ولابد من أن يكون كل شيء غريزة. فبذلك تصير نموذجاً مثالياً" (*L*, 23). وقد يستعمل لفظي الصنعة والطبيعة: "الكامل ما كان في آن طبيعياً واصطناعياً" (A, 419)؛ وتحدث كذلك عن "هذا التبادل العجيب الأزلي بين التحمس والتهكم" (*GP*, pp. 318-319).

هذه المقابلة الأولى، مع امتصاصها، تتعلق بعملية الإبداع؛ وقد صار جارياً عندنا الآن أن سمة العمل الفني نفسه انصهار الشكل ـ المحتوى، أو المادة ـ الروح، أو الواقعي ـ المثالي... إلخ. وهذه بضعة أقوال جازمة في هذا الصدد، من بين كثير غيرها. يرى شيلينغ أن الشكل والمادة ينبجسان غير منفصلين عن الفن (V, p. 360)، وأن الفن عدم اختلاف المثال والواقع (V, p. 380). ووصف فريدريتش شليغل الفن بأنه تداخل المَثَل والتشخيص، وقد عرّفهما بما يلي: "أساس التشخيص هذا الشرط: جعل الحسي كله روحياً. وأساس المثل: جعل الروحي كله حسياً. ويعطينا المجموعان معاً تعيين

الفن" (*LN*, 221). ونوفاليس أوجز وأعم: "المعادلة عند الإنسان هي: الجسم = النفس؛ وعند نوع الإنسان: الرجل = المرأة" (VI. 624).

وتداخل الذكورة والأنوثة ورد أيضاً عند شيلينغ، ولعله لن يمانع من الجزم بأن للخِصاء في العصور القديمة سبباً وحيداً هو خلق أشياء للفن تمكّنه من بلوغ أكمل كمال.

كان الفنانون الإغريق، فيما عدا الاعتدال العام، يسعون في أن يحاكوا في الفن هذه الطبائع التي تمزج المذكر والمؤنث، وكانت الرخاوة الأسيوية تنتجها بخصاء صبيان صغار؛ كانوا يسعون بذلك في شيء يشبه حالة لا ـ انفصال وتماثل في الجنسين. وتلك الحالة، إذ بلغوها بنوع من التوازن ليس إبطالاً صرفاً بل مزجاً حقيقياً لسمتين متقابلتين، تنتسب إلى القمم التي استطاع الفن بلوغها (V, pp. 615-616).

ونصَّ شيلينغ، أكثر من غيره، على الامتصاص، في الفن، للمقابلة بين العام والخاص. "طبيعة الشعر الخاصة طبيعة كل فن: هي تمثيل المطلق أو الكون في جزئي" (V, p. 634). كل جزء من العمل هو في الوقت نفسه كل.

اتحاد الخاص والعام هو ما نقف عليه في كل كائن عضوي وأيضاً في كل عمل شعري تكون فيه مختلف الصور جميعها عضواً في خدمة الكل، ومع ذلك تكون كل صورة، في التكوين الكامل للعمل، مطلقاً في نفسها (V, p. 367).

وصيغة الدلالة الفنية هي هذا التداخل بين العام والخاص (وهما هنا المدلول والدال):

شرط التمثيل الفني المطلق تمثيل مع لا ـ اختلاف تام، لاسيما

بحيث يكون العام برمته هو الخاص، ويكون الخاص في آن هو العام كله، لا أنه يدل عليه (V, p. 411).

والمقابلة بين العام والخاص تتضامن مع عدة مقابلات أخرى، مثل الروح والمادة، والمثال والواقع، والحقيقة والفعل:

يمكن الجزم بأن الجمال حاضر حيثما تماسّ نور ومادة، مثال وواقع. ليس الجمال إنما هو العام أو المثال (فهذا هو الحقيقة)، ولا هو الواقع الصرف (فهذا يكون في الفعل)، إنما هو إذاً تداخل كامل، أو اندماج متبادل بينهما (V, p. 382).

من طبيعة الروح الرومنسية إذاً أن تطمح إلى صهر المتضادات، كيفما كانت، كما تشهد على ذلك هذه القوائم التي لا تخلو من فوضى عند أ. ف. شليغل: "يمزج الرومنسيون مزجاً شديداً جميع المتضادات: الطبيعة والصنعة، الشعر والنثر، الجد والهزل، الذكرى والاستشعار، الروحي والحسي، الأرضي والإلهي، الحياة والموت" (*Vorlesungen*, II, p. 112)؛ أو عند نوفاليس: "إنه مزيج يقطر لطفاً إن تزاوج مثلاً اليهودي والمواطن العالمي، أو الطفولة والحكمة، أو الصعلكة ونبل النفس، أو البغاء والفضيلة، أو الغلو وقلة التبصر في السذاجة، وهلم جرا إلى ما لا نهاية" (t. 1, p. 365). وقد طبق فريدريتش شليغل على نفسه عواقب هذا المبدأ التهكمية: "يقتل الروحَ على السواء أن يكون لها نظام وألا يكون. على الروح إذاً أن تصير إلى الجمع بينهما" (A, 53).

وهذه الإشادة بالمزج في مقابل الماهيات المنفصلة لها آثار في نظام الأجناس الرومنسي. وقد اعتنى فريدريتش شليغل بذلك أكثر من غيره، وله فيه موقف ملتبس: فمن جهة ظل وفياً لما أوصى به ليسينغ، فلم ينكر القيود التي يضيّق بها الشكل الأدبي على العمل

الفردي؛ ومن جهة أخرى أشاد بالاختلاف الملازم لكل عمل على حدته، فهيأ بذلك موقف كروتشي (Croce) المتطرف: "الأنواع الشعرية الحديثة نوع واحد وإلا فعددها لا نهاية له. كل قصيدة جنس لذاتها" (*LN*, 1090) وإعجابه هذا بالنزعة التركيبية هو الذي سيرجح كفة الميزان في اتجاه تجاوز الأجناس: سوف يجعل في قمة الهرم الشعري جنسا قد يكون مع ذلك هو نفسه مزيجاً من الأجناس الأخرى كلها، صرفاً كانت أم مختلطة ـ هو الرواية، بمعناها عند الرومنسيين. "الرواية مزيج من جميع الأنواع الشعرية، من الشعر الطبيعي الخالي من الزخرفة الاصطناعية ومن أجناس الشعر الصناعي المختلفة" (*LN*, 55). وهذا المزيج يتجاوز حدود الأدب وحده: فهو يضم الخطابات كافة.

تاريخ الشعر الحديث كله شرح متصل لنص الفلسفة المقتضب: ينبغي أن يصير كل فن علماً، وكل علم فناً؛ ينبغي أن يتحد الشعر والفلسفة" (*L*, 115).

ولفظ "الرومنسية" نفسه يتعين بالقياس إلى تركيب المتضادات هذا. نعم، ذلك أن "الرومنسي" (وكان في ذلك العهد صفة للفن المسيحي ولفن عصر النهضة، مقابلا للفن اليوناني) يتعرف بعلاقته مع "الكلاسيكي"، وكان للفظين معاً علاقة بانصهار المتضادات، نعم، لكن العلاقة ليست واحدة. والنصوص الأصول ما زالت هي نصوص شيلينغ، وهو يقابل لا الكلاسيكي والرومنسي، بل الطبيعة والفن: كل واحد منهما يحقق مزيجاً للمتضادات؛ إلا أن مزيج الطبيعة، إن صحت العبارة، سابق على فصل المتضادات: فهو "نزعة تلفيقية"؛ بيد أن مزيج الفن تال له، وهو ما سميته هنا "النزعة التركيبية". قال شيلينغ في "النظام":

يختلف العمل الفني عن نتاج الطبيعة من جهة أن الكائن

العضوي يَعرض في حالة لا ـ انقسام ما يعرضه النتاج الفني بعد القسمة، إلا أنه اتحد (III, p. 621; trad. fr., p. 170).

وفي **فلسفة الفن**:

يعرض عمل الطبيعة العضوي اللا ـ انقسام نفسه غير منقسم بعد، بيد أن العمل الفني يعرضه "بعد" الفصل، لكن دائماً على أنه لا ـ اختلاف (V, p. 384).

وإلى أ. ف. شليغل يعود الفضل في الصياغة الشائعة في تمييز الكلاسيكيين من الرومنسيين؛ وتمييزه ذاك نسخ لتمييز الطبيعة والفن الوارد عند شيلينغ. يتعاطى الكلاسيكيون التلفيق، والرومنسيون التركيب.

كان مثال الإنسانية اليوناني وفاقاً وتناسباً بين الملكات كافة، كان انسجاماً طبيعياً. أما المحدثون فعلى العكس تحصّل لديهم الشعور بازدواج داخلي بات معه ذلك المثال مستحيلاً. لذلك يميل شعرهم إلى التوفيق، إلى المزج من غير فصل بين هذين العالمين، ونحس أننا بينهما منقسمون، وهما الروحي والحسي. (. . .) في الفن والشعر اليونانيين وحدة أصلية لا ـ شعورية للشكل والمادة؛ أما عند المحدثين، وقد ظلوا على وفائهم للروح الخاصة، فينبغي البحث عن تداخل داخلي للاثنين معاً على أنهما متضادان (*Vorlesungen*, I, p.26).

تعريف المحدثين والرومنسيين هذا يثير مسألة كان من الممكن التنبؤ بها منطقياً، ولم تلبث أن قامت عملياً. فإذا كانت الرومنسية تتعرف بأنها امتصاص للمتضادات كافة فلا مناص لها من أن تلقى في طريقها الزوجين الكلاسيكي والرومنسي؛ فإن ابتلعتهما فستحقق واحدة من هذه المفارقات التي كان [برتراند] راسل خبيراً بتفسيرها،

وهي أن مجموعة تصير إلى أن تكون عنصراً في قلب نفسها. ولا يخفى أن لهذا الشره هنا عواقب وخيمة: لن يُسمح بعدُ بفصل الكلاسيكيين عن الرومنسيين ويُفرغ في الواقع من أي معنى لفظُ "الرومنسي" نفسه. وهذا التغير في المفهوم يلاحظ خاصة عند فريدريتش شليغل. ففي **محادثة في الشعر** عرّف، على لسان مرقس، إحدى الشخصيات، "أسمى واجبات الشعر كله" بأنه "انسجام الكلاسيكي والرومنسي" (p. 346)؛ وعلى لسان أنطونيو، شخصية أخرى، صرح وفي تصريحه إثبات في آن لسمو الرومنسية وانحلالها: "على كل شعر أن يكون رومنسيا" (p. 335).

ما لا يمكن قوله

يعبّر الفن عن شيء لا يمكن قوله بأي طريقة أخرى. إثبات الرومنسيين هذا يأتي في الأغلب تقريراً لاختلاف نمطي، لا بوصفه عقيدةً صوفيةً (مع أن ذلك واقع أيضاً). وقد عُني فريدريتش شليغل بتمييز نفسه من أولئك الذين يتعللون بكون الفن وحده قادراً على العبارة عما يعبر عنه فيمتنعون عن أي تحليل للحدث الشعري:

لو كان بعض هواة الفن المتصوفة، ممن يرى أن كل نقد تشريح وكلَّ تشريح هدم للمتعة، يفكرون تفكيراً منطقياً لكان "سبحان الله"[27] أجود حكم فني على أكثر الأعمال حظوة. هذا، ومن النقاد من لا يقول سوى ذلك إلا أنه يبسطه ويتسع فيه (*L*, 57).

ونوفاليس أيضاً كان جازماً مثله:

(27) في المتن: sacrebleu؛ وهي كلمة تعجب، ملفقة من مقدس (sacré) والله (dieu) (وقد استحالت: bleu، تخفيفاً وتلطيفاً). وتقال تعبيراً عن الغضب والمفاجأة وغير ذلك؛ فقلنا فيه (لهذا السبب عينه): "سبحان الله".

أنا على يقين من أن التوصل إلى كشوف حقيقية يكون بفهم جافّ تقني وبحس خلقي هادئ أسرعَ منه بالخيال، لأن الظاهر أنه لا يقودنا إلا إلى مملكة الأشباح، نقيض السماء الحقة.

وقال على لسان كلينغزور (Klingsohr)، في **هاينريتش فون أوفتردينغن**:

هل دفء النفس الشعرية المنعشُ المنشطُ نقيضُ حمّى القلب العليل الشديدة؟ هذه الحمى معدِمة، تدوّخ ولا تكون إلا إلى أجل؛ أما الدفء الآخر فجلي صاف، يميز تمييزاً واضحاً جميع الأشكال والمعالم، يساعد على تكاثر علاقات مختلفة، أزلي بنفسه (t. I, p. 166).

عندما تبلغ هذه المسألة ـ محتوى الفن الذي لا يمكن قوله ـ لا يسعك إلا الانطلاق من هذه الفقرة من "نقد ملكة الحكم"، وفيها يعالج كنت المعاني الجمالية، وهو مفهوم جوهري في نسقه: "من الممكن بالجملة أن يسمى الجمال (جمالاً طبيعياً كان أم جمالاً فنياً) عبارة عن المعاني الجمالية" (p. 149). "المعاني الجمالية" إذاً محتوى أعمال الفن. لكن ما المعنى الجمالي؟

أُطلق عبارة المعنى الجمالي على هذا التمثيل من الخيال، الذي يثير أفكاراً كثيرة، من غير أن تكون أي فكرة بعينها، أي "مفهوم"، ملائمة له، ولا يمكن على ذلك لأي لغة أن تبلُغه فتمكّنَ العقلَ من إدراكه (pp. 143-144). اختصار الكلام أن المعنى الجمالي تمثيل من الخيال مقترن بمفهوم بعينه، يكون متصلاً بتمثيلات جزئية لا يقيّد استعمالَها شيء، تمثيلاتٍ تتنوع بحيث لا تستطيع أن تجد لها أي عبارة عنها، أعني عبارة دالة على مفهوم بعينه، تمثيلاتٍ تدعو إلى التفكير في مفهوم وفي أشياء كثيرة لا يمكن قولها، يبعث الإحساسُ

بها الحياةَ في ملكة المعرفة وينفخ في حرف اللغة روحاً (p. 146)[28].

ولن أتحدث عن منزلة هذه المقولة في مجموع المفاهيم الكنتية. فمن الممكن الاكتفاء هنا بخصائص المعنى الجمالي التالية: هو ما يعبر عنه الفن؛ الشيء نفسه لا يمكن أن يقال بأي تعبير لساني: لأن الفن يعبّر عما لا يقوله اللسان؛ تحث هذه الاستحالة الأولية على نشاط معوِّض يقول، عوض هذا الذي "لا يمكن قوله" المركزي، ما لا يحصى من التداعيات الهامشية. ينفلت المعنى الجمالي من قبضة اللسان إلا أنه ينيط به في الواقع دوراً يُحسد عليه لأنه لا نهاية له: يكون معك كثير، حيث كنت تظن أن ليس معك إلا القليل.

والأشكال التي تنقل تلك المعاني الجمالية هي الصفات الجمالية.

هذه الأشكال التي لا يقوم عليها العرض نفسه لمفهوم بعينه وإنما تعبر وحسب، من حيث هي تمثيلات ثانوية من الخيال، عن العواقب المتصلة بذلك المفهوم والقرابة بينه وبين غيره، يمكن تسميتها الصفات (الجمالية) لشيء مفهومُه، من حيث هو معنى من العقل، لا يمكن البتة تمثيله تمثيلاً ملائماً[29] (pp. 144-145).

---

(28) في **نقد ملكة الحكم** (2009)، 249: "والفكرة الجمالية، بعبارة وجيزة، هي تمثل للخيال، يقترن بمفهوم معين، يجتمع بكثرة من التمثلات الجزئية في الاستعمال الحر للخيال الذي لا يمكن العثور عنه في تعبير محدد، وهذا ما يسمح بالتالي بإضافة مفهوم عما يستعصي على التسمية ويشق على التعبير، أي الشعور بما يبث الحياة في الملكات المعرفية، لتلتقي الروح بالرسالة المجردة للغة". وفي **نقد ملكة الحكم** (2005)، 243: "إن الفكرة الجمالية هي تمثلٌ للخيال مصحوب بمفهوم معين، ويرتبط بألوان عديدة من التمثلات الجزئية، مما لا يمكن اللغة الوفاء بالتعبير عنه، وبالتالي فإن تمثلاً كهذا يجعل التفكير يضيف إلى المفهوم أشياء كثيرة نعجز عن تسميتها، لكن الشعور بها يحيي ملَكات المعرفة، ويصل بين الروح واللغة بوصفها أحرفاً لا غير".

(29) في الترجمة المذكورة قبل (2009، 246): "تسمى تلك الصور التي لا تشكل تقديم مفهوم معين بعينه، بل تمثلاً مكملاً للخيال، وتعبر فقط عن المضامين المرتبطة به =

والألفاظ التي استعملها كنت للدلالة على العلاقة بين المفهوم الذي لا يمكن قوله والأشكال التي تستحضره ذات مغزى: "العواقب"، "القرابة"؛ وذكر أيضاً في موضع آخر أنه يعمل "دائماً بمقتضى قوانين قياسية" (p. 144): نكاد نكون هنا في القالب الذي أقامته الخطابة، وأساسه مقولات المساهمة والسببية والمشابهة.

واللغة هي مادة الشعر إلا أن له صفات جمالية فيستطيع العبارة عن معاني جمالية ليست في متناول تلك اللغة نفسها؛ فالشعر، في داخل اللغة، ما يمكّن من قول ما لا يمكن قوله.

لا يحقق الفن ذلك في الرسم أو النحت وحده (وفيهما يُستعمل في المعتاد لفظ الصفة)، بل الشعر أيضاً والفصاحة إنما يعود الفضل في النفس التي تبعث الحياة في أعمالهما إلى الصفات الجمالية في الأشياء، وهي مصاحبة للصفات المنطقية وتمد الخيال بزخم للتفكير، وإن بطريقة غير صريحة، في أكثر مما يمكن التفكير فيه في مفهوم بعينه، وتبعاً لذلك أكثر مما يمكن فهمه من عبارة بعينها (p. 145)[30].

= وقرابته بغيره، بالصفات (الجمالية) لموضوع لا يمكن تقديم مفهومه، من حيث هو فكرة للعقل، على نحو كامل"؛ وفي الترجمة الأخرى (2005، 242): "وتسمى تلك الأشكال التي ليست عرْضَ مفهوم معطى بنفسه، وإنما تعبّر فقط، بصفتها تمثلات جانبية للمخيلة، عن النتائج المرتبطة بها والعلاقات التي بينها وبين مفاهيم أخرى، تسمى صفات (جمالية) شيء ليس في وسع مفهومه، بما هو فكرة عقلية، أن يعرضه بطريقة ملائمة".

(30) في الترجمة المذكورة (2009، 247): "على أن الفن الجميل لا يقوم بهذا في الرسم أو النحت وحدهما (حيث تستخدم أسماء الصفات استخداماً مشتركاً)؛ بل بالأحرى يستمد الشعر والخطابة أيضاً الروح التي تغذي أعمالهما من الصفات الجمالية للموضوعات وحسب، وهي تماثل الصفات المنطقية، وتعطي الخيال زخماً لمزيد من التفكير، وإن كان تفكيراً بطريقة أولية أكثر مما يمكن الإلمام به في مفهوم واحد، وبالتالي في تعبير لغوي محدد"؛ وفي الترجمة الأخرى (2005، 243): "ولا يفعل الفن الجميل ذلك في الرسم =

اللغة الشعرية (الفن في اللغة) تقابل اللغة غير الشعرية بهذه الوفرة في المعنى، مع افتقارها لما في الصفات المنطقية والمفاهيم من الوضوح والصراحة. أو أنها، كما قال كنت أيضاً، "تثير فينا كثيراً من الأحاسيس والتمثيلات الثانوية، ليس لها البتة عبارة" (p. 145). وتعدد التمثيلات الثانوية يعوّض الافتقار إلى تمثيل رئيس؛ واللغة المنطقية ملائمة، وليست اللغة الشعرية كذلك، إلا أنها، بفضل التعدد، تعبر عما لا يمكن قوله. وفي ذلك أيضاً تعريف للعبقرية (مختلف عن تعريف شيلينغ).

وفاكنرودر[31] هو أقرب الرومنسيين الألمان من الصورة التي نتخيلها، في المعتاد، عن الشخصية الرومنسية: فهو عاطفي لا ـ عقلاني يعشق الفن فوق كل شيء. فليس من باب الصدفة أن تجد عند تلميذ مورتيتز هذا أوسع التفاصيل في الفن بوصفه عبارةً عما لا يمكن قوله. هذا، وليس الفن وحده في قمة الأنشطة الإنسانية: فمعه في ذلك المحل الدين؛ وقد ظلت المقارنة قائمة في كافة كتابات فاكنرودر، باسم اللا ـ عقلانية المشتركة.

ولا ـ عقلانية الفن هذه سمة تتجلى في العملية برمتها المؤدية من المبدع إلى المستهلك: فذاك لا يستطيع البتة أن يفسّر كيف أنتج شكلاً بعينه، وهذا لن يستطيع البتة فهمه إلى منتهاه. لكن التنصيص على اللا ـ عقلاني يبلغ أوجه عندما يكون الغرض تخصيص العمل الفني نفسه. ولئن شُبهت الطبيعة أحياناً بالفن فلأنهما معاً "لغتان

= والنحت فحسب (حيث يستخدم على العموم اسم الصفات)، وإنما في فن الشعر والخطابة أيضاً اللذين يستمدان الروح المحيي لأعمالهما من صفات الأشياء الجمالية فقط، وهي تتماشى مع الصفات المنطقية وتعطي انطلاقة للمخيلة تجعلها تفكر أكثر - وإن يكن بصورة غير متطورة - مما في وسعها أن تحيط به في مفهوم، وبالتالي في تعبير لغوي معين".

(31) فاكنرودر (Wilhelm Heinrich Wackenroder) كاتب ألماني (1773-1798).

عجيبتان" ، على النقيض من الفقر المميز للسان الألفاظ.

لا يمكن أن تعبر اللغة الكلامية إلا عن العقلاني، عن الأرضي، عن المرئي.

بالكلام نملك الأرض كلها؛ بالكلام نحصّل بيسر كنوز الأرض كلها. واللا ـ مرئي المحلق فوقنا وحده لا ينزل في النفس منا استجابة لدعاء الكلام (p. 171). اللغة إنما تستطيع أن تعدّ وتسمّي على نحو يرثى له التغيرات، لا أن تجعل التحولات المتصلة في قطرات الماء مرئية لنا (p. 367).

لغة الألفاظ لا تدرك اللا ـ مرئي ولا المتصل؛ هي "قبر الغضب في صميم القلب" (p. 367). فلذلك ليست البتة مهيأة لوصف أعمال الفن. "لا أرى حقاً أي وسيلة لوصف صورة جميلة أو لوحة جميلة" (p. 133).

أما الفن (والطبيعة) فعلى العكس يمكّنان الناس "من إدراك الأشياء السماوية وفهمها في كل قوتها" (p. 171). يعبر الفن عن "أشياء خفية لا أستطيع التعبير عنها بالكلام" (p. 173). وهذه الأشياء الخفية أو السماوية، المعادلة لما سماه كنت "المعاني الجمالية" ، هي فحوى أعمال الفن؛ فلذلك متى أدركها العقل بدت دوماً غامضة، خفية، غير قابلة للوصف. والموسيقى تعطي انطباعاً عن شيء غامض غير قابل للوصف (p. 359)، ولغتها غامضة خفية (p. 249). ولغة الفن غير قابلة للترجمة في لسان الألفاظ (p. 345)؛ فصاح فاكنرودر:

ماذا يريد هؤلاء المهووسون بالاستدلال المتورعون المترددون، إذ يطالبون عن كل واحد من هذه المئات من الأعمال الموسيقية بتفسير بالكلام، ولا ينصاعون إلى التسليم بأن ليس لكل واحد دلالة

قابلة للتسمية، كما هو شأن اللوحة المرسومة؟ أيريدون قياس أغنى اللغات بأفقر مقياس وصهرَ ما يزدري الكلام في الكلام؟ (p. 367).

استحالة تسمية محتوى الفن بالألفاظ، أي عدم قابلية العمل الفني للترجمة، يبدو، كما هو الشأن عند كنت، أنها تعوَّض بتأويل متعدد، لا ـ منته، يبعث عليه ذاك العمل.

ليست اللوحة النفيسة فقرة من كتاب تعليمي أستطيع رميه، كأنه قوقعة فارغة، بعد أن كفاني جهد يسير في استخراج دلالة ألفاظه؛ بل أكثر من ذلك: مع الأعمال الفنية الجيدة تدوم المتعة، دون انقطاع. نظن دائماً أننا نسبر أغوارها أعمق فأعمق، ومع ذلك تثير دائماً من جديد أحاسيسنا، ولا نرى حداً يمكن أن تستنفدها فيه نفسنا (p. 199).

ما لا يمكن قوله يستحث، هنا أيضاً، وفرة في الكلام، فيضاناً للمدلول على الدال.

هل ينبغي أن نضيف أن فاكنرودر لا يتردد في اختيار لغته المفضلة؟ لا يسعد إلا "في بلد الموسيقى، حيث تتلاشى شكوكنا كلها وآلامنا كلها في بحر رنان، حيث ننسى نعيق الناس، حيث لا يصيبنا دوار من جلبة الكلام واللغة، ولا من التباس الحروف والهيروغليفات المشوهة، بل حيث يداوي ملمس ناعم فجأة كل كرب من قلبنا" (p. 329).

مجموعة الأقوال التقريرية هذه ـ ما يعبر عنه الفن لا تستطيع ألفاظ اللغة اليومية ترجمته؛ وعن تلك الاستحالة تنشأ تأويلات لا حصر لها ـ تتردد بحذافيرها عند أعضاء **الأثينيوم**. وليس ذلك مما يتعجب منه: أما أن الشعر غير قابل للترجمة فهذا إثبات متضامن مع إثبات لزومه؛ وأما أن معناه لا ينقضي فموافق لطبيعته الدائمة الصيرورة، ولصفته العضوية. وسوف يعنى فريدريتش شليغل بوصف

حدي تلك العلاقة، الفن ومحتواه؛ وفي أثناء ذلك سوف يصادف فكرة كانت قبل ذلك أثيرة عند أوريجانس أو كليمنت الإسكندراني: "إنّ الإلهي لا يمكن الكلام عليه إلا على نحو غير مباشر يشهد على ذلك قول أوريجانس: "من المواد ما لا يمكن عرض دلالته كما ينبغي بأي كلام من لغة البشر على الإطلاق" **رسالة المبادئ** IV, 3, 15 (*Traité des principes*)؛ وقول كليمنت: "كل من عالجوا الألوهية، من العجم والإغريق، أخفوا مبادئ الأشياء، وبلّغوا الحق بواسطة الألغاز، والرموز، ثم بالأمثال، والاستعارات، وغيرها من الأساليب المشابهة؛ ومن ذلك نبوءات الإغريق، وهذا آفلون فوثيا كان يسمى المنحرف عن حق"، (*Stromates,* V, 21, 4). وقال لودوفيكو في **محادثة في الشعر**: "لا يمكن قول الأعلى إلا بالمَثل، وذلك لأنه لا يمكن العبارة عنه" (p. 324)؛ وقال أنطونيو[32]: "لا يمكن تبليغ الإلهي وإبرازه في دائرة الطبيعة إلا على نحو غير مباشر" (ص 334؛ وفي النسخة الثانية من هذا النص حل "الروحي الصرف" محل "الإلهي"). بل ذهب المؤلف في هامش لم ينشر إلى الجزم بأن طريقة العبارة غير المباشرة أو بالمَثل ومحتوى تلك الرسالة الإلهي متضامنان: ذلك أن معنى المَثل يصدر بالضرورة عن الإلهي (وينبغي التذكر هنا بأن للفظ "المثل" عند فريدريتش شليغل معنىً عاماً وأنه لا يقابل "الرمز"، كما هي الحال عند رومنسيين آخرين). "كل مثل يدل على الله، ولا يمكن الكلام على الله إلا بالمثل" (XVIII, V. 315). وذلك المحتوى، وقد سماه فاكنرودر "سماوياً"، يعبَّر عنه لا بالفن وحده بل بكل عبارة غير مباشرة أو مَثلية. إذاً من جهةٍ "كل عمل فني تلميح إلى اللا ـ نهائي" (XVIII, V. 1140)؛

(32) أنطونيو ليدوفيكو (Ludovico) من شخصيات **محادثة في الشعر**، لشليغل.

ومن جهة أخرى "الرموز دلائل، ممثِّلة لعناصر ليست البتة قابلة للتمثيل بأنفسها" (XVIII, V. 1197). والعبارة غير المباشرة، في مقابل ذلك، ليست حاضرة في الشعر وحده، بل هي مبدأ بنائه.

المثل مركز اللعبة الشعرية والمظهر الشعري (XVIII, IV. 666). المثل، والرمزية، والتشخيص، وكذا التوازي والصور البلاغية هي مبادئ الشعر، لا عناصر: العناصر كتلة ميتة (XVIII, IV. 148).

اللغة المشتركة عاجزة عن بلوغ تلك الأعالي، والشعر غير قابل للترجمة نثراً، و"نقد الفن" تناقض في الألفاظ. قال نوفاليس: "نقد الشعر لغو باطل" (VII. 304). بل قل هو ممكن، لكن، كما اقترح ذلك مورتيتز، شريطة أن يجعل من نفسه شعراً، موسيقى، رسماً. "لا يمكن الكلام حقاً على الشعر إلا شعراً"، "على أي نظرية في الرواية أن تكون هي نفسها رواية"، ذاك ما جزمت به شخصيات **المحادثة**؛ وفي إحدى شذرات **اللوقيوم**:

الشعر لا يمكن نقده إلا شعراً. والحكم على الفن إن لم يكن هو نفسه عملاً فنياً، إما في مادته، بأن يكون تمثيلاً للانطباع الضروري في صيرورته، وإما بشكل جميل ونبرة شريفة، على شاكلة الأهاجي الرومانية القديمة، فلا حق له في الوجود في مملكة الفن (*L,* 117).

بما أن الفن يعبر عما لا يمكن قوله فتأويله لا ـ منته. يرى شيلينغ أن "كل عمل فني حق... مطواع لتأويلات لا ـ منتهية من غير أن يمكن الجزم هل ذاك اللا ـ انتهاء من صنيع الفنان نفسه أم يكمن في العمل وحسب" (III, p. 620, trad. fr., pp. 168-169). ويرى أ. ف. شليغل أن "الرؤية غير الشعرية للأشياء هي تلك التي تعتد الأشياء منتظمة بإدراك الحواس وتحديدات العقل؛ والرؤية الشعرية هي تلك التي تؤولها باستمرار وترى فيها سمة مجازية لا تنفد" (*Die Kunstlehre,* p. 81). يتعرف الشعر بتعدد المعاني.

[1] الشعر الرومنسي شعر كليّ تدرّجي. [2] ليس مبتغاه أن يوحّد من جديد أجناس الشعر المنفصلة كافة، وأن يقيم الصلة بين الشعر والفلسفة والخطابة وحسب. [3] يريد وعليه أيضاً تارةً أن يمزج وتارة أن يصهر الشعر والنثر، النبوغ والنقد، شعر الصناعة وشعر الطبيعة، وأن يجعل الشعر حياً اجتماعياً، والحياة والمجتمع شعريين، وأن يجعل "الويتز[33] (Le Witz) شعرياً، وأن يملأ أشكال الفن ويشحنها بجميع أنواع المواد المكوِّنة الصلبة، ويبعث فيها الحياة بنبضات من الدعابة. [4] يحتوي على كل ما هو شعري، من أوسع الأنظمة الفنية المشتمل بنفسه على عدة أنظمة، إلى الآهة والقُبلة، ينفثهما الطفل ـ الشاعر في أنشودة من غير فن. [5] من قدرته على أن يتبدد في الممثَّل أنك تود أن تعتقد أن هدفه الوحيد الأخير أن يخصص فرديات[34] (individualités) شعرية من كل نوع؛ ومع ذلك لا وجود لأي شكل من شأنه العبارة بالتمام والكمال عن روح المؤلف: بحيث إن الفنان الذي لم يكن يريد سوى كتابة رواية يجد نفسه بالصدفة قد مثّل نفسه. [6] هو وحده من شأنه أن يصير، كالملحمة، مرآة للعالم المحيط برمته، لوحة عن العصر. [7] ومع ذلك من شأنه أن يطفو طفوّاً أحسن في الوسط، بين الممثَّل

(33) لفظ مشتق من الألماني عرف wissen، (أو هما معاً مشتقان من أصل واحد). اخترعه فريدريش شليغل، ومعناه: الجناس والألاعيب اللفظية الناشئة في المحادثة بين الأصدقاء، والبديهة، والملحة الناطقة عن ذهن وقاد مرح. وقد آثرنا تعريبه على ترجمته بأحد تلك الألفاظ أو بالنكتة أو النادرة أو الدعابة أو الفكاهة وغيرها.

(34) "ما يتميز به فرد عن آخر من الصفات الجسمية والمعنوية، أو ما من شأنه أن يجعله ذا طابع فريد"؛ وتقابل "الشخصية من حيث أن الفردية محكومة بكثير من الخارجية، أما الشخصية فتقوم على ما يتصف به الفرد من قدرة على التركيز الإرادي" (**معجم مصطلحات الفلسفة**، 494؛ انظر **المعجم الفلسفي**، 2/ 140، ففيه زيادة بيان).

والممثِّل، على أجنحة الانعكاس الشعري، لا تقيده أي منفعة مادية ومثالية، وأن يعطي ذلك الانعكاسَ قوةً متنامية على الدوام وأن يضاعفها كأنها متوالية لا تنتهي من المرايا. [8] هو قادر على أعلى تكوين وأكمله، لا من الداخل إلى الخارج وحسب بل أيضاً من الخارج إلى الداخل؛ فينظم تنظيماً واحداً كافة أجزاء ما ينبغي أن يكون كلاً من منتوجاته، فينفتح له بذلك أفق كلاسيكية في نمو لا حد له. [9] منزلة الشعر من الفنون منزلة "الويتز" من الفلسفة، ومنزلة المجتمع والعلاقات والصداقة والحب من الحياة. [10] أشكال الشعر الأخرى تامة، ومن الممكن اليوم أن تُشرّح برمتها. [11] ما زال الشعر الرومنسي في صيرورة، بل تلك طبيعته الخاصة ألا يكون في مستطاعه إلا الصيرورة أبداً، وألا يتم البتة. [12] لا يمكن أن تستنفده أي نظرية، وعلى نقد تنجيمي وحده أن يجترئ فيسعى في تخصيص مثله الأعلى. [13] هو وحده لا ـ منته، وهو وحده حر، وناموسه الأول أن تحكّم الشاعر لا يحتمل أي ناموس. [14] الجنس الرومنسي وحده أكثر من جنس، كأنه الشعر نفسه: لأن كل شعر، لو تأملت، رومنسي أو عليه أن يكون رومنسياً.

هذه الشذرة 116 من **الأثينيوم** وضعها فريدريتش شليغل، وتعد بإجماع بيان المدرسة الرومنسية. وقد أتيت بها هنا لأقف فيها على موجز بكافة السمات المميزة للجماليات الرومنسية، كما أحصيتها إلى الآن(*).

ممّ تتألف هذه الشذرة؟ الجملة [1] تعريف للشعر الرومنسي، وفيه لفظان مهيمنان: "كلي" و"تدرجي". وفي الجمل من [2] إلى

(*) تجد شرحاً موازياً لصفحات الشذرة 116 في مقدمة الجزء الثاني من: *Kritische Ausgabe*، ص LIX-LXIV، وضعه أيشنر (Hans Eichner).

[8] شرح للفظ "الكلي"؛ وفي الجمل من [8] إلى [13] شرح للفظ "التدرجي". أما الجملة الأخيرة [14] فتصف الموضوع مرة أخرى في عموميته؛ فكأنها هي والجملة [1] في مرتبة واحدة.

"الكلي" الذي تبسطه الجمل [2] إلى [8] يُحمل هنا على معنى قريب من المعنى الذي حملت عليه "النزعة التركيبية" (و"اللزوم"، بالعرَض): الشعر الرومنسي كلي من جهة تجاوزه للمقابلات المعتادة. وقد سيقت على ذلك عدة أمثلة على درجات. الأول، في قلب الشعر نفسه، أنه تركيب لجميع الأجناس، بما في ذلك الشعر الاصطناعي والشعر الطبيعي (الشعبي)؛ الثاني، ويرتفع درجة، أن التركيب يتناول مختلف أنواع الخطابات (وإنما الشعر مثال عنها): وهي الشعر والخطابة والفلسفة، أو أيضاً الشعر والنثر. الثالث يتجاوز ميدان اللغة: يتناول التركيب الشعر والحياة، الصورة والمادة، أو العبقرية والحس النقدي، في مجال الإبداع. وفي أثناء ذلك أبطل شليغل فصلاً قديماً بين الشعر وما ليس بشعر، فغيّر تعريف الشعر نفسه: هاهنا حركة غير منقطعة من نفثة الطفل، وهي لذلك من صميم الشعر (Das dichtende Kind)، إلى أعقد البناءات الشعرية: عولج الشعر، في تكوينه، انطلاقاً من أبسط الأشكال الخطابية.

وتستكشف الجملة [5] مقابلتين أخريين وقف عليهما الشعر الرومنسي؛ وصعوبة تأويلها مردها إلى أن عبارة شليغل نفسها تصدر عن تبادل المتضادات هذا، وهو موضوعها. فبعد شطر الجملة الأول ("من قدرته على أن يتبدد في الممثَّل") وبداية شطرها الثاني ("أنك تود أن تعتقد أن هدفه الوحيد الأخير أن...") نتوقع تتمة مثل: "أن يمثل العالم، لا أن يعبر عن الفردي"؛ فأوهم شليغل بأن تلك البداية تعني تماماً عكس ما قاله في الواقع (وهو توحيد المتقابلات) وأضاف: "أن يخصص فرديات شعرية من كل نوع". والقلب نفسه وقع في الشطر الثاني من الجملة: فبعد "ومع ذلك لا وجود لأي

شكل من شأنه العبارة بالتمام والكمال عن روح المؤلف" نتوقع "بحيث إن الفنان الذي لم يكن يريد سوى تمثيل نفسه يجد نفسه بالصدفة قد كتب رواية"؛ إلا أن التالي انقلب مرة أخرى: "بحيث إن الفنان الذي لم يكن يريد سوى كتابة رواية يجد نفسه بالصدفة قد مثّل نفسه". قد نسلم بأن هذا التسلسل مناف للمنطق، إلا أن الشعر الرومنسي أيضاً كذلك، وقد وجد شليغل هنا وسيلة لتجسيد ما كان بصدد قوله. وبذلك تنحل المقابلات بين العبارة والمحاكاة، بين الشفافية (الذاتية) والكثافة.

وفيما بقي عودة إلى أشكال في العبارة تقليدية أكثر: قُطعت المسافة بين الخارج والداخل في الاتجاهين (وكذلك كان الشعر يُعرض على أنه تركيب من التشخيص والمَثل)، وحوفظ على "الواقعية" و"الشكلانية" معاً في العمل الفني - إذ "يطفو بين الممثَّل والممثِّل". وتشبيه الفن بمرآة العالم، الوارد في [6]، وهو تشبيه مبتذل في الظاهر، تغيّر معناه في [7]: أيمكن أن تكون "متوالية لا تنتهي من المرايا" بغير وضع مرآة قبالة الأخرى؟ لكن ألا يكون العالم أصلاً عندئذ دائماً انعكاساً لنفسه؟ وجاءت الإشارة خاطفة هنا إلى لزوم الفن: الفن "لا تقيّده أي منفعة".

[8] هي النقلة من "كلي" إلى "تدرجي". لكن شليغل، قبل التطرق إليها، ذكر في عرض ذلك سمة أخرى أصلية في الشعر الرومنسي: هي اتساقه الداخلي، ومردها في آن إلى المشابهة بين الأجزاء وإلى اندماجها في كل. هاهنا تقع النقلة إلى "نمو لا حد له"، وتجدر الإشارة إلى أنها عبارة تصف "كلاسيكية" لا نراها طرفاً مقابلاً للشعر الرومنسي.

ومن [8] إلى [13] ذكر شليغل خاصتين سميتُهما "منتوجاً" أو "عبارة عما لا يمكن قوله"؛ ويبدو أنهما عنده متضامنتان. أما

"الويتز" والحب والصداقة فهي عوامل تغيير يعمل كل واحد منها في مجاله، حركاتٌ محرِّكة أكثر مما هي مواد قابلة للإدراك؛ وإلى حدود [11] (وفيها) وقع التركيز على وجه "الصيرورة" في الشعر الرومنسي؛ وهو من هذه الحيثية يقابل "أشكال الشعر الأخرى".

وتوجه [12] و[13] الانتباه إلى كون هذا الفن مما لا يمكن قوله؛ فكأن تلك الصفة نتيجة لكونه لا حد له. ذلك أن النظرية، وهي من قبيل العقل والخطاب، لا يمكن أن تستنفده؛ ونقد الشعر الفعال وحده هو أيضاً شعر: ذاك ما يعنيه قوله "نقد تنجيمي". ويذهب شليغل إلى أبعد من ذلك، إذ يصوغ قاعدة يعلم هو نفسه أن شذرات أخرى من **الأثينيوم** تناقضها: وهي أن تحكّم الشاعر لا يحتمل أي ناموس.

وتكمل [14] ما جاء في [1]، من العودة إلى مسألة توضحها توضيحين متقابلين [2] و[10]: هل الشعر الرومنسي جنس من بين الأجناس الأخرى؟ ليس الجواب بنعم ولا بلا: ذلك أن الشعر الرومنسي مبدأ مولِّد، ومن حيث هو كذلك فهو أساس كل شعر ولا يحصر نفسه في جنس؛ لكن في الوقت نفسه من الأعمال ما يوفّق في تجسيد ذلك المبدأ أكثر من غيره؛ وذاك ما شاعت تسميته "الجنس الرومنسي" (Die romantische Dichtart). ولذلك جاءت هذه الجملة، وهي مفارقة إلا أنها مفهومة تماماً: هذا الجنس ليس بجنس...

حقق **الأثينيوم** 116 ما يشبه عكس الفلسفة الجماعية: فهو ليس فكرة وحيدة لكثيرين، بل تقريراً متعدداً لواحد.

الرمز والمَثَل

عندما عرض أ. ف. شليغل المذهب الرومنسي عرضاً نسقياً،

في سنة 1801، لم يفته ذكر الكتاب الذي نشره، في السنة التي قبلها، صديقُه شيلينغ. ذلك أن هذا الكتاب كان يحتوي على مبادئ المذهب الرومنسي؛ فوافقه شليغل تمام الموافقة ولم يقترح سوى تعديل اصطلاحي.

يرى شيلينغ أن اللا - منتهي الممثَّل تمثيلاً منتهياً ;III, p. 620]) trad. fr., p. 169]) جمال، وهو تعريف ينطوي سلفاً على السامي، كما ينبغي له. وأوافقه تماماً في ذلك، إلا أنني أود أن أصوغ تلك العبارة صياغة أجود: الجمال تمثيل رمزي للا - منتهي؛ لأنه عندئذ يصير في الوقت نفسه واضحاً كيف يمكن أن يظهر اللا - منتهي في المنتهي. (. . .) كيف يمكن أن يساق اللا - منتهي إلى السطح، إلى الظهور؟ لا يكون ذلك إلا رمزياً، بالصور والدلائل. (. . .) قول الشعر (بأوسع معاني الشعري الواقع في أساس الفنون كافة) إنما هو ترميز الأزلي (*Die Kunstlehre*, pp. 81-82).

من الممكن الجزم من غير مبالغة بأن الجماليات الرومنسية لو احتيج إلى إيجازها في لفظة واحدة لكانت هي هذه التي أدرجها أ. ف. شيلينغ، وهي "الرمز"؛ عندئذ تكون الجماليات الرومنسية كلها، لو تأملت، نظرية دلائلية. وفي مقابل ذلك، لفهم المعنى الحديث للفظ "الرمز" يجب ويكفي إعادة قراءة النصوص الرومنسية. ذلك أن معنى "الرمز" لا يتضح البتة في أي موضع كان وضوحه في المقابلة بين الرمز والمَثل - وهي مقابلة اخترعها الرومنسيون فمكّنتهم من مقابلة أنفسهم بكل ما سواهم. وسألقي هنا نظرة سريعة على أهم مراحل إقرار تلك المقابلة.

غوته

سيُعيّن الأشياءَ إحساسٌ عميق، من شأنه، متى كان صِرفاً

طبيعياً، أن يوافق أجود الأشياء وأعلاها فتكاد تكون بذلك رمزية. والأشياء الممثَّلة كذلك تبدو كأنها هنا لأجل أنفسها وحسب وتكون مع ذلك دالة في أعماق أنفسها، وذلك لأن المثل الأعلى يستتبع دائماً معه تعميماً؛ حتى إذا كان الرمزي دالاً أيضاً على شيء آخر خارج التمثيل فسيكون ذلك على نحو غير مباشر. (...) والآن، من أعمال الفن أعمال تتلألأ عقلاً ونكتاً وغزلاً، ونعدّ في هذه الفئة كذلك الأعمال المَثَلية كافة؛ وهذه هي التي نتوقع أن تكون أقل جودة، لأنها تهدم كذلك الرغبة في التمثيل نفسه وكأنها تدحر الروح فينطوي على نفسه وتستر عن نظره ما هو ممثَّل حقاً. ويتميز المثل من الرمزي من جهة أن هذا يشير إشارة غير مباشرة، وذاك إشارة مباشرة (1797; JA 33, p. 94).

هذا الاقتباس مأخوذ من مقالة صغيرة عنوانها "في أشياء الفنون التصويرية"، كتبت سنة 1797 ولم تنشر إلا دهراً بعد وفاة غوته. وتلك أول مرة يصوغ فيها غوته المقابلة بين الرمز والمثل في تأليف موجه للشهرة (وإن لم يقدّر له أن يبلغها).

ولا يخفى اليوم شيء من تاريخ تلك المقابلة في أعمال غوته. ففي سنة 1790 لم يكن للفظ الرمز المعنى الذي صار له في العصر الرومنسي: فإما كان مترادفاً وحسب لمجموعة من الألفاظ أكثر منه استعمالا (منها المَثل والهيروغليف والشيفرة والشعار وغيرها)، وإما كان يشير دون غيره إلى الدليل التحكمي المجرد (فيقال: الرموز الرياضية). وهذا المعنى الثاني خاصة كان جارياً عند أتباع لايبنتز: عند وولف مثلاً. وكنت هو الذي غيّر ذلك الاستعمال في **نقد ملكة الحكم**، فبلغ بلفظ "الرمز" قريباً من معناه الحديث. فالرمز ليس خاصة العقل المجرد بل خاصة الطريقة الحدسية الحسية في إدراك الأشياء.

يسلّم المناطقة الجدد باستعمالٍ للفظ الرمزي، هو استعمال محال غير صحيح؛ فالتمثيل الرمزي، متى ما قوبل بصيغة التمثيل الحدسية، إنما هو إحدى صيغ التمثيل الحدسي (§ 59, p. 174)[35].

وكان شيلر قارئاً مباشراً يقظاً لكنت؛ فتبنى الاستعمال الجديد للفظ "الرمز"؛ والحال أن في مراسلة غوته وشيلر، في غضون السنوات التي تقدمت تحرير المقالة الصغيرة التي نحن بصددها هنا، ظهر لفظ "الرمز" عند غوته بمعناه الجديد (إلا أن ذلك لا يعني أن كنت وشيلر وغوته كان لهم تصور واحد للرمز؛ إنما يقابل استعمالهم إياه جملةً وتفصيلاً استعمال من تقدمهم من المؤلفين). وعلى إثر تلك المراسلة عزم غوته على تحرير نص صغير بالاشتراك مع صديقه مؤرخ الفن هاينريتش ماير[36] (Heinrich Meyer) إلا أن الذي حصل أن كل واحد منهما وضع مقالة بالعنوان نفسه، ونشرت مقالة ماير وحدها[*].

ومهما يكن من أمر أسلاف غوته في تعيين دال "الرمز" أو مدلوله فالثابت - إذا ما استثنينا مقالة ماير، ولنا عودة إليها - أن

---

(35) في الترجمة المذكورة قبل (287): "وقد قبل المنطقيون المتأخرون، بالطبع، استخدام كلمة (رمزي) في مقابل النوع العياني من التمثل، غير أن هذا الاستعمال استعمال شائه وغير صحيح للكلمة: لأن الرمزي ليس سوى نوع واحد من العياني".

(36) رسام مؤرخ للفن سويسري (1760-1832). كان من أصدقاء غوته المقربين.

(*) تكوين الرمز وبنيته عند غوته درسهما بما ينبغي من العناية: J. L. Rouge: "Goethe et la notion du symbole," in: *Goethe*, études publiées pour le centenaire de sa mort par l'université de Strasbourg (1932), pp. 285-310; C. Müller: *Die geschichtliche Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, 1937, and "Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung," in: *Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft*, vol. 8 (1943); M. Marache, *Le symbole dans la pensée et l'œuvre de Goethe* (Paris: A. G. Nizet, 1960),
= ch. VI, ch. X, pp. 206-219, and B. A. Sørensen, ch. VII, pp. 86-132,

غوته هو أبو عُذرة المقابلة بين الرمز والمثل.

ظهرت تلك المقابلة في **أشياء الفنون التصويرية** في آخر الكتاب. فبعد أن قارن غوته مزايا الأشياء المختلفة في عين الرسام تطرق إلى طريقة معالجة (die behandlung) الأشياء، وهنا برز لفظا الرمز والمثل. فما الفرق بينهما؟

فلنقرر أولاً سمة مشتركة: يمكّن الرمز والمثل من التمثيل أو التعيين؛ ولك أن تقول، باستعمال لفظ في الحقيقة غير وارد في نص غوته: هما نوعان من الدلائل.

الفرق الأول مرده إذاً إلى أن في المثل يُخترق الوجه الدال في لحظة طلباً لمعرفة المدلول عليه؛ أما في الرمز فيحتفظ الوجه الدال بقيمته الخاصة، بكثافته. المثل متعدّ، والرمز لازم لكن بحيث لا ينفك مع ذلك عن الدلالة؛ أي أن لزومه لا ينقض نزوعه التركيبي. فالرمز يتوجه إلى الإدراك (وإلى الإدراك العقلي)؛ أما المثل فإلى الإدراك العقلي وحده. وتجدر الإشارة إلى أن غوته يسمي "الممثَّل" ما نسميه نحن الممثِّل (الشيء الحسي).

الفرق الثاني تمكننا من بيانه هذه الصيغة الخاصة في الدلالة. يدل المثل مباشرة، أي أن الوجه الحسي منه لا علة لوجوده سوى نقل المعنى. أما الرمز فلا يدل إلا على نحو غير مباشر، على نحو ثانوي: وجوده أولاً لأجل ذاته، ولا نكتشف إلا في مرحلة ثانية أنه أيضاً يدل. في المثل يكون التعيين أولياً، وفي الرمز ثانوياً. ويمكن أيضاً أن نقول، مع تطويع ألفاظ غوته: المثل يعيّن، إلا أنه يكف عن التمثيل.

= في الدراسة الأولى لـ روج (Rouge) نظرة عامة جيدة؛ أما دراسة سورنسن (Sørensen) فيها تفاصيل كثيرة.

الفرق الثالث يمكن استخلاصه مما نسبه غوته إلى الرمز فيما يخص طبيعة العلاقة الدالة. ففي الرمز تكون دقيقة جداً: هي انتقال من الخاص (من الشيء) إلى العام (وإلى المثالي)؛ أي أن الدلالة الرمزية، عند غوته، هي بالضرورة من قبيل "النموذج": أي حالة خاصة من خلالها (لا عوضاً عنها) نرى، فيما يشبه الشفافية، القانون العام الذي هي صادرة عنه. الرمزي هو النموذجي، هو النمطي، هو ما يمكّن من اعتباره تجلياً لقانون عام. وبذلك تتأكد قيمة علاقة المساهمة في الجماليات الرومنسية، وتحل محلّ علاقة المشابهة التي هيمنت بلا منازع على المذاهب الكلاسيكية (ولاسيما عن طريق المحاكاة). أما العلاقة التي يقوم عليها المثل فلم تتعين بعد.

الفرق الرابع والأخير يكمن في صيغة الإدراك. ففي الرمز يكون معك مفاجأة مردها إلى وهم: تعتقد أن الشيء كان حاضراً لأجل نفسه وحسب؛ ثم تكتشف أن له أيضاً معنى (ثانوياً). أما المثل فقد نص غوته على القرابة بينه وبين تجليّات العقل الأخرى (الدعابة والغزل). وليست المقابلة صريحة إلا أنك تشعر بأنها قريبة: العقل سيد هنا، لا هناك.

916. يمكن أن نسمي رمزياً ذاك الاستعمال الذي من شأنه أن يكون موافقاً تمام الموافقة للطبيعة، كأن يكون اللون مستعملاً وفق الأثر الذي له وتعبّر العلاقة الواقعية على التو عن دلالته. مثاله أنك إذا سلّمت بأن الأرجواني لون يشير إلى الجلالة الملوكية فما من شك في أنك أصبت العبارة الملائمة، كما جاء ذلك مشروحاً مبسوطاً فيما تقدم. 917. يتصل بذلك صلةً وثيقة استعمالٌ آخر يمكن تسميته مَثلياً. ويكون هذا الاستعمال عرَضياً تحكمياً أكثر من الأول، بل يصح أن تقول إنه اتفاقي متواضع عليه، من جهة أنه ينبغي أولاً أن نخبَر بمعنى الدليل قبل أن نعلم ما يدل عليه، كما هي مثلاً حال

اللون الأخضر الذي أُسند إلى الأمل؛ (JA 40, 116-117 ;1808).

هاتان الفقرتان القصيرتان وردتا في **مذهب الألوان**، في آخر العرض التعليمي، تحت عنوان "استعمال الألوان المَثلي والرمزي والصوفي". نعم، هاهنا حد ثالث، هو الصوفي، إلا أنه من الممكن تجاهله؛ ذلك أن الرمزي والمَثلي يشتركان هاهنا أيضاً في الدلالة، وليست هي التي تعيّن الاستعمال الصوفي للون.

والمقابلة المذكورة في المقطع الذي سقناه من أبسط ما يكون؛ والمفاجأة الوحيدة مردها إلى اختلافها عن المقابلات الواردة في بحث **أشياء الفنون التصويرية**. والسبب في ذلك أن المقصود هاهنا الدلائل اللا ـ تحكمية والتحكمية، أو الدلائل الطبيعية والتحكمية (الاتفاقية). ويترتب على هذا الفرق الأول فرق ثان: دلالة الرمز طبيعية؛ ولذلك يفهمها الجميع على التو؛ أما دلالة المثل فمنشأها اتفاق تحكمي؛ ولذلك ينبغي حفظها قبل فهمها؛ يتراص الفطري والمكتسب فوق الكلي والجزئي. والأمثلة التي أتي بها قد لا تبلغ تلك الدرجة من الإقناع: هل الجلالة الملوكية طبيعية في الأرجواني أكثر من الأمل في اللون الأخضر؟ والفرق الرابع الذي أشرنا إليه في النص السابق يعود إلى الظهور هنا في الخلفية: يُنتج الرمز أثراً، ومن خلاله فقط ينتج دلالة؛ أما المثل فله معنى يُلقَّن ويُحفظ؛ فالظاهر أن الدور المنوط بالعقل يختلف مرة أخرى هنا وهناك.

سوف تُعرض النار، ولن يُبلغ بها إلا في حالة قصوى أن تُخضع لغاية فنية، ونسمي عن حق تلك التمثيلات رمزية. (...) هو الشيء، من غير أن يكون هو الشيء، ومع ذلك هو الشيء؛ صورة مختصرة في مرآة الروح ومماثِلة مع ذلك للشيء. أما المثل فعلى العكس، ما أبعده من ذلك؛ قد يكون مفعماً دعابة، إلا أنه في

أغلب الأحيان خطابي اتفاقي، ويكون دوماً أحسن متى اقترب مما نسميه الرمز (1820; WA 41-42).

ورد هذا النص في شرح رسوم فيلوستراتوس[37]، والنية الصريحة فيه أن يكون دفاعاً عن "الرمزي" مفهوماً ولفظاً. فقد وصف غوته لوحة اتخذها مثالاً (فيها القديس بطرس على مقربة من النار، ليلة القبض على يسوع)، ونعتها بأنها "وجيزة" جداً، فلن يجترئ أحد على الجزم بأن لها سمة مثَلية؛ بل هي على العكس رمزية. ولنذكر هنا أيضاً سمات الرمز الخاصة التي يقابل بها المثل.

الفرق الأول راجع إلى الفرق المتقدم ذكره في نصنا الأول، بين الإشارة المباشرة وغير المباشرة: فالنار الممثَّلة هي قبل كل شيء نار؛ ولئن دلت فوق ذلك على شيء فلن يكون ذلك إلا في حالة قصوى، في مرحلة ثانية.

الفرق الثاني نعرفه حق المعرفة: للرمز دلالة، إلا أنه مع ذلك لازم. وهذه الحالة المفارقة قد أُبرزت أيما إبراز في جملة مفارقة كذلك: الرمز هو الشيء من غير أن يكون إياه مع كونه إياه... (وهنا أيضاً لا تناقض بين اللزوم والنزعة التركيبية). الشيء الرمزي في آن مماثل وغير مماثل لنفسه. أما المثل فعلى العكس متعدّ، نفعي، غير ذي قيمة خاصة: ولعل ذلك هو معنى صفة "الخطابي" في هذا السياق.

الفرق الثالث معروف أيضاً: المثل اتفاقي، فمن شأنه أن يكون تحكمياً. أما الرمز فهو صورة (bild)، فهو من قبيل الطبيعي.

---

(37) فيلوستراتوس (Philostrate (Philostratos) de Lemnos) سفسطائي روماني ناطق باليوناني (من أهل القرن الثالث). تعزى إليه "صور" أو "لوحات" (أو "أيقونات").

الفرق الرابع: المثل "مفعم دعابة"؛ أما الرمز فلا تكون العلاقة بينه وبين "مرآة الروح" إلا منحرفة. يتبين هنا ما نعرفه من أن سمة المثل أنه عقلي، وأنه يقابل طبيعة الرمز الحدسية.

الفرق الخامس تكرر مرتين، وهو إلحاح غوته على صفة الإيجاز والكثافة في الرمز. والظاهر أن المراد هنا الكثافة الرمزية، في مقابل الإسهاب الخطابي: لم تمثّل إلا نار واحدة، والتأويل الرمزي هو الذي يضيف إليها قيماً جديدة. أما المثل فلعله قليل الإيجاز من جهة أن فيه شيئاً يشبه وجوب التأويل؛ والإسهاب يكاد يكون فيه على قدره في الخطاب الصريح.

أضف أن غوته هاهنا كما في النصوص السابقة (لاسيما في الأول) لا يخفي أنه يفضل الرمز.

الفرق كبير بين أن يطلب الشاعرُ الخاصَّ وغايتُه العامُّ وبين أن يرى العامّ في الخاص. من الطريقة الأولى ينشأ المثل، والخاص فيه إنما قيمته أنه مثال للعامّ؛ أما الثانية فهي حقاً طبيعة الشعر: فهو يقول خاصاً من غير أن يفكر انطلاقاً من عامّ ويشير إليه. لكن الذي يدرِك إدراكاً حيوياً ذلك الخاص يتلقى في الوقت نفسه العامَّ من غير أن يتفطن إلى ذلك، أو إلا فيما بعد (1822 JA; 38, p. 261).

تلك أشهر عبارة صيغت فيها المقابلة بين الرمز والمثل. وجاءت بعد أن قارن غوته بين نفسه وبين شيلر؛ والفرق بين المفهومين هو كذلك الفرق بين الشاعرين، مع اضطلاع غوته، كما لا يخفى، بدور الشاعر الرمزي. وتستمر هنا الإشادة بأحد الحدين المتقابلين: ليس لأن غوته يتقمص هوية الشاعر الرمزي وحسب، بل أيضاً لأن الشعر، كل شعر، رمزي أصلاً أو عليه أن يكون كذلك. ونلفت

الانتباه إلى أن هذه هي المرة الأولى التي تطبق فيها المقابلة على الشعر لا على مادة مرئية.

والإلحاح على الانتقال من الخاص إلى العام هاهنا أشد؛ وفي الوقت نفسه أدق وأوضح. فهو ضروري في الرمز، وهو أيضاً حاضر في المثل: ليس الفرق بينهما إذاً في الطبيعة المنطقية للعلاقة بين الرامز والمرموز، بل في صيغة استحضار العام بالخاص.

يبدو عندئذ أن غوته يعنى عناية أكبر بعملية إنتاج الرموز والأمثال وتلقيها. ففي العمل التام يكون دائماً بين أيدينا خاص؛ وهذا الخاص في استطاعته دائماً أن يستحضر عامّاً. لكن الفرق في عملية الإبداع، بين أن تنطلق من الخاص ثم تكتشف العامّ فيما بعد (وهذا هو الرمز)، وبين أن يكون معك العامّ أولاً ثم تبحث له عن تجسيد خاص. وهذا الفرق في المسار يؤثر في العمل نفسه: لا يمكن فصل الإنتاج عن المنتَج. تلك إذاً هي أهم المقابلات: في المثل تكون الدلالة إجبارية ("مباشرة"، كما جاء في النص الأول)، وعلى ذلك تكون الصورة الحاضرة في العمل متعدية؛ وفي الرمز لا تشير الصورة الحاضرة من تلقاء نفسها إلى أن لها معنى آخر، و"فيما بعد" وحسب أو على نحو لا ـ شعوري نُجبر على إعمال التأويل. ها نحن قد انتقلنا من عملية الإنتاج، بوساطة العمل نفسه، إلى عملية التلقي: يبدو، بعد إنعام النظر، أن الفرق الحاسم يكمن هنا على الخصوص، في طريقة التأويل؛ أو، كما قال غوته، في طريقة الانتقال من خاص إلى عامّ.

لم يأت غوته هنا بأفكار جديدة كل الجدّة بالقياس إلى النصوص السابقة، ومع ذلك أضاء إضاءة جديدة، بذكره الموجز لمسار المؤلف ـ العمل ـ القارئ، ولاسيما بإلحاحه على الفرق بين

العمليتين النفسيتين (الإنتاج والتلقي)، لا على الفروق المنطقية الملازمة للعمل نفسه.

يحوّل المثل الظاهرةَ مفهوماً، والمفهومَ صورة، لكن بحيث يظل المفهوم مع ذلك محتوىً دائماً في الصورة ويستطاعُ الإمساك به برمته وامتلاكُه والعبارةُ عنه فيها. وتحوّل الرمزية الظاهرةَ معنى، والمعنى صورة، بحيث يظل المعنى دائماً شديد النشاط غيرَ قابل للإمساك به في الصورة ويظل، وإن قيل في الألسن كافة، غيرَ قابل للقول (*Nachlass*; JA 35, pp. 325-326).

تلك آخر فقرة خص بها غوته مقابلة الرمز ـ المثل؛ وقد وضعها في سنوات شيخوخته. والعناية هنا، كما في النصوص السابقة، منصبة على تكوين مثالي. وأوجه الشبه بين المفهومين ما زالت قوية، بل أقوى مما في النص السابق، إذ زال الآن الفرق في المسار (من الخاص إلى العام في الرمز، ومن العام إلى الخاص في المثل)؛ فمسار كل إنتاج هو الخاص ـ العام ـ الخاص. يكون دائماً في البداية ظاهرةٌ عينية، ثم مرحلة تجريد، ويوصل في النهاية إلى الصورة، وهي أيضاً عينية (وهي وحدها الحاضرة في العمل المنتهي). ولكن من هنا فصاعداً تقوم الفروق. والفرق الأول أن التجريد ليس واحداً هنا وهناك: ذلك أن "المفهوم"، وهو من قبيل العقل وحده في المثل، يقابله "المعنى" في الرمز، ولنا أن نعتقد أن التأثيرات الكنتية تجتذبه في اتجاه إدراك شامل "حدسي". وهذا الفرق هام، وجديد: فتلك أول مرة أثبت فيها غوته أن محتوى الرمز والمثل ليس واحداً، وأنك لا تعبر عن "الشيء نفسه" بواسطة هذا وذاك. وإذا عدت إلى الفرق الأولي في النص الأول وجدت أن الفرق لم يعد بعد في طريقة المعالجة، بل في الشيء المعالَج نفسه.

الفرق الثاني قد مهدت له النصوص الأخرى، إلا أنه لم يأت

البتة في مثل تلك الصيغة الشديدة: وهو الفرق بين ما يمكن قوله، في المثل، وما لا يمكن قوله (unaussprechliche)، في الرمز؛ وهو كما ترى يلي الفرق بين المفهوم والمعنى. ويعضده فرق آخر، إنما هو نتيجة عنه ويقودنا إلى الفرق بين الإنتاج والمنتَج، بين الصيرورة والكينونة: معنى المثل منته، ومعنى الرمز لا ـ منته، لا ينفد؛ أو قل: المعنى تام، مفروغ منه، وعلى ذلك كأنه ميت في المثل؛ ونشط حي في الرمز. وهنا أيضاً ما يثبت الفرق بين الرمز والمثل يتعين في المقام الأول بالعمل الذي يفرضه هذا وذاك على ذهن المتلقي، مع أن الفروق بين الموقفين تعيّنها خصائص في العمل نفسه (وقد سكت عنها غوته هذه المرة).

ينبغي أن تُعد تلك الأقوال كلها في الزوجين الرمز ـ المثل في أعمال غوته متكاملة لا متباينة؛ فعرض تلك الأقوال بعضها على بعض هو الذي ينتج التعريف التام. أما فيما يخص الرمز فتجد هنا مجموعة السمات التي أبرزها الرومنسيون: أنه منتِج، لازم، تحكمي؛ يحقق انصهار المتضادين: الكينونة والدلالة في آن؛ ينفلت محتواه من العقل: يعبر عما لا يمكن قوله. وأما المثل فعلى العكس، كما لا يخفى، قائم قبلُ، متعد، لا ـ تحكمي، دلالة محض، عبارة من العقل. وإلى هذا الرأي الشائع الرومنسي تنضاف بضع ملاحظات أخص. الرمز والمثل لا يختلفان من جهة شكليهما المنطقيين (لأنهما يشيران على السواء إلى العام بوساطة الخاص)، بل يختلف هذان النمطان من الإحالة الدالة من جهة عملية الإنتاج والتلقي التي هما نهايتها أو منطلقها: يُنتِج الرمز على نحو لا ـ شعوري، ويحث على إعمال تأويل لا ينتهي؛ والمثل قصدي، ومن شأنه أن يُفهَم من غير "بقية". وتأويل الرمز بأنه تمثيل للنمطي أيضاً مما هو شخصي. وهاهنا أيضاً فرق شكلي، وهو لذلك في غاية

الأهمية، بين كون الإشارة مباشرة وغير مباشرة (ولعلك تذكر أهمية ذلك عند كليمنت الإسكندراني والقديس أوغسطين)؛ ومع أن ذلك الفرق حاضر عند غوته فالظاهر أنه ليس له دور هام.

شيلينغ

تأثر شيلينغ باقتراح أ. ف. شليغل ومن غير شك أيضاً بجوار غوته الروحي، فأدرج مفهوم الرمز في نسق مفاهيمه، كما تراه معروضاً في دروسه في سنة 1802 ـ 1803، وقد نشرت بعد وفاته تحت عنوان **فلسفة الفن**؛ بل تجد مفهوم الرمز هذا، المتعرف بمقابلته بالمثل، يقع في قمة البناء كله، على ما وصفه ذلك الكتاب. والتحقيق أن الزوجين الرمز ـ المثل وردا في موضعين من النص، ولا يظهر أن المعنى ظل واحداً هنا وهناك. فمن الأفضل النظر فيهما على انفصال.

لم يقع لفظ الرمز في أول الموضعين مقابلاً للمثل، بل في قلب مجموعة من ثلاثة حدود: التخطيطي[38] (schématique) والمثلي والرمزي. وهنا أيضاً ينبغي التذكير باستعمال كنت لبعض الألفاظ. قد رأينا أن كنت هو المسؤول عن قلب معنى لفظ الرمز؛ وفي الفقرة نفسها من **نقد ملكة الحكم** قابل الرمزي بالتخطيطي (وكان هذا وارداً في **نقد ملكة الحكم**).

كل "تمثيل صادق"[39] (hypotypose) (كل عرض لموضوع تحت ظاهر)، بوصفه فعلاً يتوخى جعل الشيء قابلاً للإدراك

---

(38) عن **المنهل** : "تخطيطي". وفي **موسوعة لالاند**: "ترسيمي، ارتسامي".

(39) هو لفظ يوناني معناه: "الخطوط العريضة، النموذج". وهي صورة بلاغية تكون الأشياء فيها مصورة بالكلام بحيث يخال السامع أنه يراها إذ يسمعها؛ وفي **المنهل**: "الوصف المؤثر".

الحسي، فهو نوعان: إما يكون تخطيطياً عندما يكون الحدس المطابق، على نحو قبلي، معطى في مفهوم يدركه الفهم؛ وإما يكون رمزياً عندما يُخضَع مفهوم لا يمكن أن يفكّر فيه إلا العقل ولا أن يناسبه أي حدس حسي إلى حدس بحيث تكون طريقة ملكة الحكم في حدس ذلك الحدس شبيهة وحسب بالطريقة التي تتبعها في تخطيطه[40] (p. 173).

يشترك التخطيط والرمز في أمر، بغض النظر عن كونهما معاً يدلان: هو أنهما تمثيلان صادقان أو عرضان، أي وحدتان ليس النصيب القابل للإدراك فيهما شفافاً صِرفاً لا ـ مختلفاً، كما يكون في الحروف والألفاظ والدلائل في علم الجبر، أي أنهما دلائل لا ـ تحكمية، في مقابل الدلائل الأخرى التحكمية، لأن هذا النصيب نفسه القابل للإدراك فيهما "لا يحتوي على شيء مما هو من قبيل حدس الأشياء" (p. 174). هذا، وتصلح هذه الخاصة المشتركة الأولى لزيادة بيان المقابلة بينهما: فالمدلول التخطيطي من شأن العبارة عنه أن تكون ملائمة، ولذلك تكون دلالته مباشرة؛ أما الدليل الرمزي فعلى العكس كالمعنى الجمالي ليس له إشارة ملائمة، ليس له "حدس حسي" يلائمه؛ لا يمكن استحضاره إلا على نحو غير مباشر، قياساً على تخطيط آخر. ما يمكن قوله متضامن مع المباشر، وما لا يمكن قوله مع غير المباشر، وتبعاً لذلك مع الرمز.

(40) في الترجمة المذكورة قبل (286): "وكل بيان بالأمثلة hypotyposis، أي تقديم: subjectio sub adspectum، يرمي إلى إضاءة حسية لشيء هو على نوعين: فإما أن يكون تخطيطياً (schematic)، حيث يعطى العيان المقابل لمفهوم يدركه الفهم قبلياً؛ أو يكون رمزياً، حيث لا يوجد عيان حسي يكون مناسباً لمفهوم لا يستطيع أن يفكر به سوى العقل، فيعزى له عيان تستمر ملكة الحكم معه وحده بطريقة شبيهة فقط لما يلاحظ في التخطيطية".

فكأن شيلينغ جمع المقابلتين، مقابلة كنت بين التخطيطي والرمزي ومقابلة غوته بين المَثلي والرمزي؛ فخرج بمجموعة من ثلاثة حدود. لكن محتوى الألفاظ لم يعد واحداً. ذلك أن تعريفات شيلينغ أقرب إلى المنطق من تعريفات سابقيْه: والفرق بين المفاهيم الثلاثة ناتج عن تأليفات المقولتين الأساسيتين، العام والخاص.

هذا التمثيل (darstellung) الذي يدل فيه العام على الخاص، أو الذي يدرَك فيه الخاص من خلال العام، هو التخطيطي. وهذا التمثيل الذي يدل فيه الخاص على العام، أو يدرَك فيه العام من خلال الخاص، هو المثلي. وتركيب هذين، وهو الذي لا يدل فيه العام على الخاص ولا الخاص على العام بل يكونان معاً شيئاً واحداً، هو الرمزي (V, 407).

أضحى التخطيط هو تعيينَ الخاص بالعام. واللغة، كما لا يخفى، أشهر أحوال التخطيط: فالألفاظ دائماً عامةً، إلا أن من شأنها أن تعيّن وقائع فردية. وأتى شيلينغ بمثال آخر: الصانع الذي يصنع الشيء عن رسم أو عن فكرة يحقق العلاقة نفسها القائمة بين العام والخاص.

والمثل، على العكس من ذلك، تعيين العام بالخاص. وهذا الاستعمال لذاك اللفظ جديد بالقياس إلى التراث القديم، لأن العلاقة فيه بين جزأي المثل، إذا ما تخصصت، هي علاقة مشابهة، فهي على ذلك تقرن خاصيْن. وفي القرن الثامن عشر نفسه قابل ليسننغ، في **رسالة في الخرافة**، بين "المثل"، وهو تعيين خاص بخاص آخر، وبين "النموذج"، وهو تعيين عام بخاص. "مثل" شيلينغ إذاً أقرب إلى ما سماه ليسينغ النموذج (وكما لا يخفى إلى مثل غوته) من المثل الكلاسيكي. وأضاف شيلينغ أن بين النص المثلي والقراءة المثلية فرقاً: من الممكن قراءة أي كتاب كان قراءة مثلية. "سحر

الشعر الهوميري والأساطير كافة قائم في الواقع على كونه يحتوي أيضاً على الدلالة المَثلية بوصفها إمكاناً ـ والحق أنه من الممكن أن تصوغ كل شيء صياغة مَثلية. هاهنا تكمن لا ـ نهائية المعنى في الأساطير اليونانية" (V, 409).

أما الرمز فيتخصص بانصهار الضدين العام والخاص، أو، كما جاء في العبارة الأثيرة عند شيلينغ، بكون الرمز ليس ذا دلالة وحسب بل "ذا كينونة"، أي بلزوم الرامز. "المنتهي [في الرمز] هو في الوقت عينه اللا ـ منتهي نفسه، وليس يدل عليه وحسب" (V, pp. 452-453). "الرمزي كل صورة لا يدل الشيء فيها وحسب على المعنى بل هو ذلك المعنى نفسه" (V, pp. 554-555). والأمثلة المدروسة تذهب في الاتجاه نفسه:

لا تقل على سبيل المثال: المشتري أو مينيرفا يدلان أو ينبغي أن يدلا على كذا. ولو فعلت لأبطلت بذلك كل استقلال شعري لتلك الصور. هي لا تدل على الشيء، بل هي الشيء نفسه (V, pp. 400-401).

وأيضاً:

مثال ذلك أن مريم المجدلية لا تدل على التوبة، بل هي التوبة حيةً نفسها. وكذلك صورة القديسة سيسيل، القديسة الراعية للموسيقى، صورة غير مَثلية لأن لها وجوداً مستقلاً عن الدلالة، من غير أن تسقط عنها الدلالة (V, p. 555).

لعلك لاحظت أن شيلينغ يقلد مورتيتز في هذا الإلحاح على غيرية الغاية في المثل وذاتية الغاية في الرمز ("ما ليس لأجل نفسه بل لأجل غيره فهو يدل عليه"، V, p. 566)، إلا أنه لم ينس البتة أن الرمز موجود و"في الوقت نفسه" يدل (بيد أن مورتيتز كان ميالاً إلى

الجزم بأن وجوده "عوض" عن دلالته). وفي ذلك يختلف الرمز عن الصورة لأن من شأنها هي أن تُستنفد في الإدراك الحسي لها.

نعم، لا يرضينا الكائن غير الدال الصرف، كهذا الذي يستفاد من الصورة الصرف، ولا الدلالةُ الصرف، بل نريد لهذا الذي عليه أن يكون موضوع تمثيل فني مطلق أن يكون حسياً بحيث يكون مساوياً لنفسه كالصورة، وأن يكون في الوقت نفسه عاماً مشحوناً معنى كالمفهوم؛ فلذلك ترى اللسان الألماني قد أحسن العبارة عن الرمز بأن سماه sinnbild، صورة دالة (V, pp. 411-412).

بهذا التعريف يكون الرمز في مَاصَدَقِه مطابقاً للفن، وإلا فلماهية الفن.

الفكر تخطيط صرف؛ وكل فعل فعلى العكس مَثلي (لدلالته على عام بخاص)، والفن رمزي (V, pp. 411).

والرمز، في الوقت نفسه، مطابق للجمال:

نستطيع بالاعتماد على هذه الملاحظات أن نوجز في شرط واحد جميع شرائط اللوحة في الأسلوب الرمزي، وهو أن كل شيء خاضع للجمال، لأن الجمال دائماً رمزي (V, p. 558).

وأشد من ذلك تشبيه الرمز بالأساطير (وهنا يعترف شيلينغ بفضل مورتيتز عليه).

في المثل إنما يدل الخاص على العام، وفي الأساطير يكون في الوقت عينه هو نفسه العام (V, p. 409). يخرج من هذا البحث كله ما يشبه النتيجة الضرورية: أن الأساطير على العموم، وكلَّ قصيدة من قصائدها على الخصوص، لا ينبغي أن تدرَك إدراكاً تخطيطياً ولا مَثلياً، بل رمزياً (p. 411). شرط الأساطير إذاً هو لا أن تدل الرموز

وحسب على المعاني، بل أن تكون كائنات دالة لأجل نفسها، مستقلة (p. 447).

وكما هي الحال في الرمز على العموم ألح شيلينغ إلحاحاً خاصاً في الأساطير على وجه المفارقة في تعريفه الأساطير بأنها: في آن عامة خاصة، أن لها وجوداً ودلالةً، بل إن دلالتها وقف على وجودها:

ينبغي حمل كل صورة في الأساطير على ما هي عليه، لأنها بذلك عينه سوف تُحمل على ما هي دالة عليه. والدلالة هنا هي في الوقت عينه الوجود نفسه، انتقل إلى الشيء، فكان هو وإياه واحداً. وهذه الموجودات لا ندعها تدل على شيء إلا صارت لا شيء في أنفسها. (...) بل يكمن أعظم مفاتنها في أنها، عندما تكون موجودة وحسب، من غير أي علاقة، مطلقةً في أنفسها، تدع الدلالة في الوقت نفسه تتلألأ من خلالها (V, p. 411).

ذاك هو المعنى الأول لحدي الرمز والمثل عند شيلينغ؛ وقد ورد في الفقرة 39 من **فلسفة الفن**؛ ويحتفظ الحدان بالمعنى نفسه في مواضع أخرى. لكن هذين المفهومين نوقشا مناقشة طويلة، وكان ذلك بصدد الرسم.

والأمر الأول أن ثلاثية التخطيطي ـ المَثلي ـ الرمزي قد ارتدّت إلى حدين، لأن الذي يدرَك في الفن إنما هو الخاص، ولا يمكن البتة الانطلاق من العام.

الفن التصويري إما يدل على العام من خلال الخاص، وإما يكون هذا دالاً على ذاك ويكون موجوداً في الوقت نفسه. فالنوع الأول من التمثيل هو المَثلي، والآخر الرمزي... (V, p. 549).

للَفظَي الرمزي والمَثلي هنا وفي ما تقدم معنى واحد، إلا أن

الحالة لن تلبث أن تتغير. ذلك أن شيلينغ، في دراسته العينية للرسم الرمزي والمثلي، يبدو أنه ينطلق من مقابلة قديمة، كانت هي سمة التأويليات عند الرواقيين: المقابلة بين المعنى الحرفي أو التاريخي والمعنى المَثلي. "الرسم الرمزي مطابق برمته للرسم الذي يسمى تاريخياً، إلا أنه أعلى درجة فيه. (. . .) والتاريخي نفسه، على ما جاء في شرحنا، إنما هو نوع من الرمزي" (V, p. 555). أما المثل فينقسم إلى مقولات كانت كذلك مشهورة في التأويليات القديمة: "يكون المثل في اللوحات إما طبيعياً، يحيل على أشياء طبيعية، وإما أخلاقياً، أو تاريخياً" (V, p. 552).

ليس المثل هاهنا هو المثل في النصوص السابقة؛ والحجة على ذلك أن العلاقة، في الأمثلة المذكورة، لم تعد قائمة بين خاص وعام، بل، كما هي في التصور القديم للمثل، بين خاصين. وهذا مثال على المثل الطبيعي:

النيل وفيضانه إلى ستة عشر قدماً يدل في أقدم الروايات على الخصب العظيم، ومن شأن تلك الدلالة أن تتكرر في جمع من الأطفال بالعدد المذكور، جالسين عند قدم الصنم الهائل (V, p. 552).

وهذا مثال على المثل التاريخي، ودلالة هذا اللفظ مختلفة عن دلالته في عبارة "المعنى التاريخي" (أو الحرفي):

يمكن تمثيل انبعاث مدينة بعناية أمير من الأمراء في النقود القديمة بجسد أنثى يرفعه فوق الأرض جسد ذكر (V, p. 554).

لكن النهر مع الأطفال، والمدينة مع الجسم البشري، كلها كيانات خاصة: لا يمكن أن تكون العلاقة بينها إلا علاقة مشابهة، لا علاقة ضرب المثل.

ويوضح موضع من هذا المقطع الثاني الخاص بالمثل (وبالرمز) وضوحاً أكبر ذلك التغير في المعنى. والظاهر أن شيلينغ ميز بين المثل بالمعنى الفضفاض، ويطابق تعريفه الأول للمثل (تعيين العام بالخاص)، والمثل بالمعنى الضيق، ويكتفي بالإشارة إلى الفرق بين ما يعيِّن وما يعيَّن (وهذا عندنا أشد اتساعاً). ومن عجب أن هذه المناسبة هي التي تذكر فيها شيلينغ (كما فعل كنت) نظرية أخرى كلاسيكية، تقابل الدلائل اللا ـ تحكمية بالتحكمية.

من الممكن على العموم تشبيه المثل بلسان عام لا يقوم، خلافا للألسن الخاصة، على دلائل تحكمية، بل على دلائل طبيعية، مقبولة موضوعياً. فيكون المثل دلالة على معاني من خلال صور واقعية عينية؛ ولذلك على لغة الفن، ولاسيما الفن التصويري، وهو على ما قال أحد القدماء شعر صامت، أن يعرض أفكاره عرضاً قد أسميه شخصياً، أي بالصور. أما المفهوم الصحيح للمثل، ونحن نفترضه قائماً هنا أيضاً، فهو أن ما هو ممثَّل يدل على شيء غير نفسه، يشير إلى شيء مختلف عنه (V, p. 549).

اللافت للنظر أن شيلينغ، عندما وصل إلى الدراسات العينية عاد إلى معنى قديم ـ وتبعاً لذلك مبتذل، في سياقه ـ في مقابلة المثل والرمز (مع أن لفظ الرمز لم يُستعمل من قبل هذا الاستعمال). ومع ذلك فاستعمال الألفاظ الذي يصل شيلينغ بمجموع التراث الرومنسي هو الأول، ذاك الذي بسطه في القسم العام من كتابه.

آخرون

أول من قابل الرمز والمثل في نص منشور ليس هو كنت (لأنه لم يذكر المثل في الصفحات التي أعاد فيها تعريف الرمز)، ولا هو شيلر (لأنه لم يفكر في ذلك إلا في رسائله إلى غوته)، ولا هو غوته

(لأنه رمى في درج بما كتب في ذلك)، ولا هو شيلينغ (لأنه لم ينشر في حياته **فلسفة الفن**)، بل هو هاينريتش ماير، مؤرخ الفن وصديق غوته. فقد نشر في سنة 1797، وهي السنة التي حرر فيها غوته أول عرض لتلك المقابلة، مقالة بالعنوان نفسه، **في أشياء الفنون التصويرية**، ولعله استوحاها من مناقشاته مع غوته. ومع أنه لا ينبغي أن تعزى تلك المقالة إلى غوته فسوف تدرك لماذا لم يضطلع ماير بنصيب جوهري في تاريخ ذينك المفهومين: فقد استعمل اللفظين دون تمحيص ولم يبال ببيان الفرق بينهما. وإليك من مقالته المقاطع التي تحتوي على ما يشبه التعريف:

المَثلية المحض عندنا هي الأشياء التي تخفي، تحت سطح الصورة الشعرية أو التاريخية أو الرمزية، حقيقةً هامة عميقة، لا يكتشفها العقل إلا بعد أن يكون الحس قد اكتفى ولم يعد يتوقع شيئاً. (. . .) في الصور الرمزية للآلهة أو لخصائصها يصنع الفن التصويري أسمى أشيائه، فيُلزم المعاني والمفاهيم نفسها بأن تظهر لنا ظهوراً حسياً، ويرغمها على الدخول في الفضاء، وعلى اتخاذ شكل، وعلى عرض نفسها على العين (*Kleine Schriften*, pp. 14, 20).

في الرمز يكون المدلول نفسه هو الذي صار دالا، أي أن وجهي الدليل انصهرا. وفي المثل على العكس يظلان منفصلين: نتأمل الحسي أولا، وعندما لا تجد الحواس شيئاً آخر يتدخل العقل، فيكتشف معنىً مستقلاً عن تلك الصور الحسية. وتجدر الإشارة إلى أن المسارين عند ماير على النقيض من نظيريهما عند غوته (في عبارة وردت، والحق يقال، بعد ذلك بأكثر من عقدين): المثل هاهنا هو الذي يذهب من الخاص إلى العام (من "الصورة" إلى "الحقيقة")، والرمز من العام إلى الخاص (من "المعاني والمفاهيم" إلى ما يُعرض على العين). أما أن ماير لم يلق كبير بال إلى تلك المقابلة

فأمر يؤكده أنه في الجملة الأولى، وتكاد تكون مع ذلك تعريفاً للمثل، يظهر لفظ "الرمز" بمعنى غير تقني.

ولماير عبارة أخرى أثارت انتباه المعاصرين؛ إلا أن قلمه لم يخطها إلا بعد ذلك بقريب من عقد. فقد أراد أن يشرح المقابلة بين الرمز والمثل فلجأ إلى المقابلة بين الكينونة والدلالة، وقد رأيناها، في ذلك الاستعمال نفسه، عند شيلينغ. واقتران الاسمين(41) أقدم بكثير، وأوضح إثباتاً. ففي رسالة إلى ماير هذا، تاريخها 13 مارس (آذار) 1791، كتب غوته (و"المثل" هنا هو ما سماه فيما بعد "الرمز"): "عند ذكر الابتكار أصبت، فيما يبدو لي، حدّ التوفيق الذي لا ينبغي للمثل أن يتجاوزه. فتلك صور دالة على الكل، إلا أن الدلالة فيها أقل من العرض، بل أقول: أقل من الوجود". وفيما بيّن ذلك أيضاً، في سنة 1800، ذكر هيردر في **كاليغون**(42) (*Kalligone*) أن الأصوات الموسيقية "لا تدل وحسب بل لها وجود...". وإليك الآن الجمل التي ذكر فيها ماير الرمز والمثل (وأخذ على وينكلمان عدم تمييزه بينهما):

ليس [للرموز] أي علاقة أخرى بل هي حقاً ما تمثله: المشتري صورة أعلى هيأة في العزة التي لا حدّ لها (...)، فينوس المرأة التي خُلقت للعشق... إلخ؛ هي إذاً طباع من أعلى نوع، أو مفاهيم عامة جسّدها الفن؛ وتسمى نظائر تلك التمثيلات رموزاً، بخلاف الأمثال بالمعنى الصحيح (...). التمثيل الرمزي هو المفهوم نفسه وقد أضحى حسياً؛ والتمثيل المَثلي إنما يدل على مفهوم عام

(41) في المتن: الفعلين، والفعلان هما الكينونة (être) والدلالة (signifier).

(42) لعله مركب من "كالي"، وأصله اليوناني معناه "الجمال"، ومن "غون"، ومعناه "البذرة"؛ فيكون المعنى على ذلك: "بذرة الجمال".

مختلف عنه («notes» pour l'éd. de *Winckelmann*, pp. 684-685).

للرمز وجود، وللمثل دلالة؛ يصهر الأول الدال والمدلول، ويفصلهما الثاني.

وبين نصيْ ماير نُشرت عبارة أخرى، لا يظهر فيها أثر غوته، بل أثر شيلينغ. تجدها عند فريدريتش آست؛ ففي كتابه **نظام مذهب الفن**، الصادر عام 1805، ما يشبه عرضاً تخطيطياً قاطعاً لجماليات شيلينغ (ولم تكن نُشرت عندئذ). والتمييز التالي وقع في صفحة قابلت الطبيعة والفن، اعتماداً على مقولة اللزوم. قال آست:

المنتَج الخاص بالكون إنما هو مَثل للمطلق، أي أنه يرتبط بالمطلق ويدل على الكل من غير أن يمثله، وعلى ذلك من غير أن يمثّل مطلقاً؛ أما العمل الفني فعلى العكس رمز للمطلق، أي أنه في آن دلالة على المطلق وتمثيل له (*System der Kunstlehre*, p. 6).

استعمل آست، على غير علم منه دون شك، تلك الألفاظ التي استعملها ديدرو لمقابلة الاستعمال الشعري والاستعمال النفعي في اللغة: في الأول الدلالة والتمثيل في آن، وفي الثاني الدلالة وحدها. ومن الممكن الرجوع إلى أفكار آست نفسه، المبسوطة في غير هذا الموضع، في طبيعة العمل الفني أو في الخطاب على وجه العموم، وتأويل ذلك الفرق دون تردد. تكون العلاقة بين المحسوس والمعقول لا ـ تحكمية في الرمز، تحكمية في المثل؛ وهذا أيضاً يعيدنا إلى مسألة الاتساق وتفاوت درجاته بين مختلف مستويات العمل الفني (وقد تقدم أن آست يوليه عناية فائقة).

وعالج مؤلف آخر المسألة نفسها، في ذلك العهد، هو همبولت. ظهرت مناقشته للعلاقة بين الرمز والمثل في آخر مقالة له في الدولة عند الإغريق؛ تساءل همبولت عن أشكال الفن الخاصة بالإغريق (وقد حذفتُ الأمثلة):

لا يدرَك مفهوم الرمز دائماً إدراكاً صحيحاً، وكثيراً ما يلتبس بمفهوم المثل. نعم، فيهما معاً معنى غير مرئي تأتي العبارة عنه في صورة مرئية، لكن على نحو مختلف في الحالتين. (...) [في] التمثيلات المَثلية (...) يُقرن المعنى المفكَّر فيه بوضوح اقتراناً تحكمياً بصورة. (...) [في] الرموز الحقيقية الصحيحة تنطلق من أشياء بسيطة طبيعية، (...) إلا أنها تصل إلى معاني لم تكن تعرفها سلفا، بل تظل إلى الأبد غير قابلة للإدراك في أنفسها، من غير أن تنتقص ذرة من فرديتها ولا من طبيعتها الخاصة. (...) ذلك أن خاصة الرمز أن التمثيل والممثَّل يكونان في تبادل دائم، فيحثان الذهن ويرغمانه على التوقف مدة أطول والتوغل أعمق فأعمق، بيد أن المثل على العكس، بعد الوقوف على المعنى المراد تبليغه، يكون أشبه باللغز بعد حلّه، لا ينتج إلا إعجاباً فاتراً بالصورة الموفقة اللطيفة أو رضىً سطحياً عنها (III, pp. 216-218).

لم يغفل همبولت، كما لم يغفل غوته، عن السمات المشتركة في الرمز والمثل: وهي أنهما، كما قال كنت، عرْضان، أو تمثيلان صادقان؛ إلا أنه عني أكثر بالفروق. أما المثل فقد وصفه وصفاً مقتضبا: فهو تحكمي، وله معنى منته، يوضع له اسم يستقصيه. وأما الرمز فلم يذكر أنه لا ـ تحكمي، إلا أن ذلك من شأنه أن يُستقرأ من مقابلته بالمثل. والمعنى في المثل منتَج تام؛ أما الرمز ففيه تزامن بين عملية الإنتاج وما تنتهي إليه: لا وجود للمعنى إلا في لحظة ظهوره. وكذلك تقابل سمةَ تمام المعنى المَثلي عمليةُ الدلالة التي لا تنفد، وهي سمة الرمز؛ وبذلك يكون الرمز صالحاً للعبارة عما لا يمكن قوله. أما الوجه الرامز والوجه المرموز فهما في تداخل دائم، أي أن الرامز يدل، إلا أنه لا ينفك مع ذلك عن أن "يكون".

ونص همبولت هذا جدير بالاهتمام: ففي عهد كان هو يقرأ فيه

ما لم ينشره معاصروه، فلا يجد فيه سوى مقابلات بسيطة بين الرمز والمثل، أنتج وصفاً فيه تركيب لجميع المقولات التي تخصص المذهب الرومنسي في الفن: الرمز في آن إنتاج ولزوم ولا ـ تحكم ونزعة تركيبية وعبارة عما لا يمكن قوله؛ أضف إلى ذلك أن الفرق بين المفهومين يقع لا في أشياء التأويل بل في المواقف التي تحث هي عليها. ونذكر له أيضاً إثباته التبادل الدائم بين الرامز والمرموز.

ومن المفيد الإشارة إلى أن همبولت، عندما تفرغ، بعد ذلك بعقد ونصف (في سنة 1822)، لاشتغاله على اللغة، عاد فاستعمل المقابلة نفسها، إلا أنه غيّر طرفيها: لم يتحدث بعد عن الرمز والمثل، بل عن الفن واللغة. والفن، هذه المرة، هو الذي يصهر الحسي والعقلي، واللغة تفصل بعضهما عن بعض؛ الفن هو الطبيعي، واللغة هي التحكمية. وهذا كلامه فاحكم بنفسك:

اللغة، من جهةٍ (. . .) ينبغي تشبيهها بالفن، لأنها تنزع نزوعه إلى تمثيل غير المرئي تمثيلاً حسياً. (. . .) لكن اللغة، من جهة أخرى، تقابل الفن نوعَ مقابلة، لأنها لا تعدّ نفسها إلا وسيلة من وسائل التمثيل، بيد أن الفن، إذ يبطل الواقع والمعنى إن صح أنهما يأتيان على نحو منفصل، يُحل محلهما عمله. وعن هذه الخاصة الحاصرة للغة بوصفها دليلا تنشأ فروق أخرى بينهما في الطبع. ففي اللغة آثار أوضح من الاستعمال والمواضعة، وفيها نصيب من التحكم أكبر؛ وفي الفن نصيب أكبر من الطبيعة. . . (IV, p. 433).

كروزير وسولجر

يتبين من غير مشقة أن الأفكار المبسوطة في النصوص التي استعرضناها أصلها برمتها المذهب الجمالي عند الرومنسيين. ولن تكون الحال كذلك عند هذين المؤلفين الأخيرين، كروزير وسولجر؛

والحق أن أكثر من عقد يفصلهما عن زمان **الأثينيوم**. كانا معا يتفيآن ظلال الرومنسيين وينقلان بعض أفكارهم بحذافيرها؛ إلا أن لكل واحد منهما إسهاماً أصيلاً، إن لم يكن في المذهب عامة ففي صياغة المقابلة بين الرمز والمثل وفي معنى طرفيها.

كان كروزير في حاجة إلى التمييز بين المفهومين، ككثير غيره، لاستعماله في بناء ضخم، رفعه لأساطير الأمم القديمة؛ ويبدأ عنوان الكتاب، على نحو دال، بلفظي **الرمزيات والأساطير**[43]... وأسهم كروزير إسهاماً فعالاً في إعادة الاعتبار إلى الأسطورة وإلى إقامة مقابلة الدليل والرمز، اللوغوس (الكلام) والموثوس (الأسطورة)؛ بل تحدّث أيضاً، في كتاب آخر، عن الشرق وأنه "عالم رمزي"، وعن الغرب وأنه "عالم قياسي". وفي مدخل **الرمزيات والأساطير** (1810) عرّف الحدين اللذين نعنى بهما هنا، وعدة حدود أخرى، في لوحة عامة لما سماه "النزعة التصويرية". وعزا إلى الرمز عدة من الخصائص أضحت مألوفة عندنا: أنه "عبارة عن اللا ـ منتهي" (pp. 57, 62)، وعن "ما لا حد له" (p. 62)، وعن "ما لا يمكن قوله" (p. 63)، وأنه ذو دلالة وكينونة في آن، بيد أن المثل إنما يدل وحسب (p. 70)... إلخ. لكن أصالة إسهام كروزير هي أنه وصل بالزوجين الرمز ـ المثل مقولة الزمان. وإليك كيف خصص الاستعارة، وهي عنده نوع فرعي من الرمز:

الخاصة الجوهرية في هذا الشكل من التمثيل أنه ينتج شيئاً واحداً لا ينقسم. ما يضمه العقل التحليلي التركيبي في مجموعة

---

(43) الرمزيات (la symbolique)؛ وفي **المعجم الفلسفي** (مصر): "علم الرموز. 1) دراسة مدلول الرمز وكيفية استعماله... 2) رمزية لايبنتز: منهج..."؛ وفي **موسوعة لالاند**: "رمزية (رمزيات)". وآثرنا هذا الأخير، تمييزاً له من النسبة.

متعاقبة من سمات خاصة، طلباً لتكوين مفهوم من المفاهيم، تعطيه الطريقة الأخرى برمته، في آن واحد. هي نظرة واحدة؛ يقع الحدس في لحظة (p. 57).

المقابلة العامة بين الرمز والمثل موافقة لهذه السمة اللحظية في الاستعارة (وفي موضع آخر شبه كروزير الرمز بأنه "البرق الذي يضيء الليل البهيم في لحظة" (p. 59)؛ وتُذكّر هذه العبارة بعبارة شيلينغ ـ وتكاد تكون هي إياها ـ الواردة في **فلسفة الفن**، ولم يكن نُشر عندئذ: "في القصيدة الغنائية وفي المأساة على السواء تفعل الاستعارة في الأغلب فعل البرق يضيء فجأة مكاناً مظلماً، ثم لا يلبث الليل أن يلتهمه. وفي الملحمة تحيى في نفسها، وتستحيل هي نفسها ملحمة صغيرة"، (V, p. 654):

الفرق بين الشكلين [الرمز والمثل] ينبغي أن يكون في اللحظي، والمثل خِلوٌ منه. يتفتح المعنى في الرمز في لحظة، برمته، ويتوغل في جميع قُوى نفسنا. هو شعاع ساقط على سمت واحد من عمق ظلمة الوجود والفكر في عيننا، مخترقاً طبيعتنا كلها. أما المثل فيجذبنا إلى أن نمتثل ونتّبع المسلك الذي تتخذه الفكرة المستترة في الصورة. هناك الكل اللحظي؛ وهنا التدرج في مجموعة من اللحظات. ولذلك يشمل المثل، لا الرمز، الأسطورة، وتُناسبها على أكمل الوجوه الملحمة المتدرجة، ولا تجنح إلى التكاثف في مذهب رمزي إلا في النِّحل القديمة، كما ستراه بعد حين. فما أصدق هؤلاء البلاغيين الذين سموا المثل تحقيقاً، أو شيئاً كالبسط لصورة واحدة لا ثاني لها (مجاز، أو استعارة... إلخ)؛ ذلك أن تحقيق الصورة والأخذ بمقودها بالجملة نزوع فطري في المثل (pp. 70-71).

المثل متعاقب؛ والرمز لحظي. والإحالة على البلاغيين القدماء مغرِّرة. فقد ذكر كروزير المقابلة التي أقامها كنتليانس بين الاستعارة

والمثل، مع تعريف المثل بأنه استعارة محبوكة. لكن المدة التي تكلم عليها كنتليانس تقع في الدال اللساني (عدة ألفاظ عوض لفظ واحد)، أما المدة التي ذكرها كروزير فمن البين أنها مدة الفهم والتأويل، وهو نشاط نفسي. واستعمال كروزير للَفظَي الرمز والمثل مختلف على السواء عن استعمال القدماء وعن استعمال بعض معاصريه ممن ضم عدة مقولات في قلب مفهوم واحد: فعند شليغل، مثلاً، وعندنا جميعاً، على ما أعتقد، توافق الأسطورة الرمز (لا المثل)، من جهة أنهما معاً ينزعان إلى المعنى الحرفي؛ والمثل، على وجه أعم، هو الذي يوقف الزمان، فيضطرنا إلى تأويل لا - زماني، بيد أن الرمز موافق للحكائي، وتبعاً لذلك للتدرج الزماني. ومع ذلك نتبين من أين أخذ كروزير النتيجة التي خلص إليها: ليس أصلها ما قررته الخطابة القديمة، بل إعمال خصائص أخرى في الرمز والمثل. فلَحْظية الرمز متصلة بكون العناية فيه منصبة على عملية الإنتاج، بانصهار الرامز والمرموز، بعجز العقل عن أن يحلل المرموز ويقوله بطريقة أخرى. لقد أضاف كروزير إلى الذخيرة الرومنسية مقولة لم يفكر فيها أحد من قبل، إلا أنها سوف ترد في جماليات القرن العشرين (وبنيامين على الخصوص هو الذي سيبعث فيها الحياة).

ونختم بذكر سولجر. الرمز هو أهم مفهوم في جمالياته؛ ومَاصَدَقُه هو مَاصَدَقُ الجمال، والفن تبعاً لذلك، ولا يقابل إلا علاقات دالة أخرى، مثل الدليل أو الصورة أو الرسم التخطيطي(44) (schème) فالرمز، متى حُمل لفظه على هذا المعنى تخصص بسمات

(44) هو "عند كنت طريقة كلية لتصور المقولة على نحو حسي تقوم بها المخيلة المبدعة. فمثلاً الرسم التخطيطي للجوهر: بقاء كمية المادة" (**معجم المصطلحات الفلسفية**، 349). وفي **موسوعة لالاند**: "مشرع".

عدة لم تعد خافية عنا: هو أقرب إلى النشاط منه إلى العمل، كيان لازم وليس أداتياً، يحقق انصهار المتضادين، وهما هنا الروحي والمادي، العام والخاص، الكينونة والدلالة. لكن في قلب هذه الرمزية العامة من الممكن الفرق بين أشكال عدة، حيّرَنا سولجر إذ سماها باسمي الرمز والمثل. وهذه المقابلة بين الرمز بالمعنى الضيق والمثل هي ما سنتفحصه هنا.

أبسط الطرق لشرح المعنى الذي أسنده سولجر إلى ذينك اللفظين أن يقال: إنه أسقط الفرق بين الكلاسيكيين والرومنسيين، كما تراه مثلا عند أ. ف. شليغل، على الفرق بين الرمز والمثل، فأتى بأمر مدهش، هو أنه قرن الفن الحديث والرومنسي بالمثل - فصار المثل هو الصيغة الأصلية للعبارة فيه[45]. وهذا الإسقاط قد ارتضاه سولجر نفسه؛ قال:

---

(45) سعى هيغل، في كتابه **في الجماليات**، شأنه شأن سولجر، في إقامة علاقات تضامن بين أنماط من الأشكال (أي الرمز والمثل) وبين حقب التاريخ (أي الكلاسيكية والرومنسية). لكن الرمز والمثل ليسا عنده متقابلين مقابلة مباشرة، ولذلك لا محل لمذهبه على الحقيقة في هذا العرض.

أما فيما يخص المراحل فبين أيدينا ثلاثة حدود، لا حدان اثنان وحسب. أحدها الكلاسيكية، وتعريفها ظل كما هو عند أ. ف. شليغل، إلا أن المقولة المقابلة لها تنقسم إلى قسمين، حسب كون الهيمنة للصورة أو للمعنى. والنوع الأخير وحده هو المسمى عند هيغل "رومنسياً"؛ وعندما ينحل اقتران الحسي والعقلي لفائدة الشكل يسمى "رمزياً"، وهو اسم محير في هذا السياق. وعلى ذلك من شأن هذه الثلاثية أن تصل هيغل، من طريق سولجر وأ. ف. شليغل، بأصلهم المشترك: وهو شيلينغ. فمن الممكن أن يكون النسقان متطابقين على هذا المنوال: شيلينغ: التخطيط - الرمز - المثل؛ هيغل: الرمزية - الكلاسيكية - الرومنسية.

وأما فيما يخص الأشكال (وتبدو هنا كأنها قسمة فرعية لأحد أنواع الفن الرمزي؛ لكن هل لنا أن نعد هيغل مسؤولاً عن تلك القسمة الصعبة؟) فقد أقام ثلاثية أخرى، مماثلة تماماً للأولى، تتكون من اللغز والمثل والصورة. فتقوم المعادلات إذاً على النحو التالي: اللغز =

المثل سائد في الفن المسيحي. (...) والرمز على العكس سائد في الفن القديم، [وهذه جملة توحي تتمتها سلفاً بمحتوى المقابلة] وفيه تظل غيرَ منحلّة تلك الوحدةُ التي تنحل في المثل (*Erwin*, 301).

وفي موضع أشد تعقيداً:

كما أن الماهية والتجلي يكونان، في روح الفن القديم، دوماً متحدين سلفاً اتحاداً رمزيا في النشاط نفسه، فكذلك تجدهما هنا [في الفن الحديث] في مقابلة مَثلية، لا واسطة لها إلا "الويتز"، لأنه يضم العلاقات المنفردة في الأشياء، مؤكدا بذلك سمة الانفراد فيها... (*Erwin*, 376).

خاصية الرمز والمثل أنهما اتحاد المتضادين. لكن ذلك الاتحاد قد يتخذ صيغاً مختلفةً، كما تعلم ذلك منذ المقابلة بين الفن الإغريقي والفن المسيحي (بل منذ مقابلة شيلينغ بين الطبيعة والفن): من شأن المتضادين أن يتوافقا في انسجام أو أن يكونا حاضرين معاً مع عدم قبليتهما للانصهار، وهي سمة جوهرية فيهما. ومن شأن الاتحاد أن يُبطَل أو يُثبت، كما كان من شأنه أن يكون شعورياً أو لا ـ شعورياً. ويضطلع "الويتز" هنا بدور لا يمكن تفصيله: ففي المثل، وهو الذي يكون فيه المتضادان حاضرين حضوراً غير قابل للصهر،

= - الرمزي، الصورة - الكلاسيكي، المثل - الرومنسي (وهذه الأخيرة كما عند سولجر).

وأعم مقابلة عند هيغل هي التي تضطلع بما يضطلع به الزوجان الرمز والمثل عند الرومنسيين، وطرفاها الرمز والدليل. يتعرف الرمز (ويبدو أن شوطاً واسعاً يفصله عن "الرمزي" باعتباره حقبة) بأنه لا - تحكمي غير ضروري (ثانوي). لكن لا يمكن أن يكون المثل عند غوته هو الدليل عند هيغل.

فسواء اقتصرت على الألفاظ أو ساءلت المفاهيم فلا بد من الإقرار بأن هيغل، مع أن في كتابه **في الجماليات** أفكاراً رومنسية، لا يأخذ بالمقابلة بين **الرمز والمثل**.

وكأنه حضور يائس، يكون "الويتز" وسيلة لإزالة التوتر، أو، كما قال سولجر، للبدل (aufhebung): أي يكون نفياً لهذا النفي الذي هو المثل.

ويترتب على تلك السمة سمة ثانية، لا تتعلق بالنزعة التركيبية في هذا أو ذاك، بل بالكون في حالة صيرورة دائمة. وكلاهما كذلك؛ لكن بما أن المثل أشبه بالتمزيق والرمز بالتوفيق كان ذاك كالواقع قبل هذا، فظل إذاً أقرب من الصيرورة المحض، بيد أن الرمز انجذب إلى جهة النتيجة التي تنتهي إليها العملية (فهاهنا إذاً إدراج لبعد زماني).

يحتوي المثل والرمز على شيء واحد؛ إلا أن أكثر ما ندرك فيه هو المعنى أثناء فعله، ويكون هذا الفعل تاماً مفروغاً منه في الرمز. (...) عندما ننظر إلى الرمز [بأوسع معانيه] من جهة النشاط نتعرف فيه على الخصوص: **1.** أن الفعل برمته قد انقضى فيه، وأنه على ذلك هو نفسه شيء أو مادة، إلا أنها لم تزل مدرَكة على أنها فعل. فهذا هو الرمز بالمعنى الضيق. ونتعرف **2.** الجمال بوصفه مادة مدرَكة وهي في النشاط، كأنها لحظة من ذلك النشاط، لم تزل متصلة بالطرفين. وهذا هو المثل (*Vorlesungen*, pp. 131, 129).

المتضادان والصيرورة حاضران فيهما معاً، إلا أن المقابلة أشد وأقوى في المثل، ويمتصها الرمز في انسجام أكبر. أو قل، كما جاء في عبارة أخرى: يكون النشاط مُشرَباً بالمادة في المثل، وتكون المادة مشربة بالنشاط في الرمز (Ibid.).

تحدث المقابلة "بين" الرمز والمثل إذاً عند سولجر بواسطة مقولات معروفة في الجماليات الرومنسية، إلا أنها تُستعمل في المعتاد لتخصيص الرمز الرومنسي وحده. وبذلك يسقط القدح في المثل، وهو ضروري عند غوته وشيلينغ وآست وهمبولت وغيرهم،

إذ صارت له المزايا نفسها التي للرمز بأوسع معانيه - بل تكون فيه أحياناً على نحو أعلى مما تكون في الرمز بالمعنى الضيق. وقد جزم سولجر، كما فعل كروزير قبله، جزماً صريحاً بأن للرمز والمثل حقوقاً متساوية: "للشكلين معاً حقوق واحدة، ولا فضل لأحدهما من غير قيد على الآخر" (*Vorlesungen*, 134)؛ ثم اكتفى بأن عزا إلى كل واحد مقاماً يفعل فيه، يكون فيه أنسب من الآخر.

مزية الرمز الكبرى أنه قادر على أن يكون ماثلاً مثول الحضور الحسي، لأنه يختصر المعنى في موضع من التجلي. (...) لكن للمثل مزايا لا تحصى عند مَن فِكرُه أعمق. فمن شأنه أن يدرك الشيء الواقعي بوصفه معنى محضاً مع المحافظة على إدراكه بوصفه شيئاً (*Vorlesungen*, pp. 134-135).

وقد كتب عدد من المؤلفين في الرمز والمثل بين سنتي 1797 و1827 (وهو على وجه التقريب تاريخ آخر شذرات غوته)؛ إلا أنني أتوقف عند هذا الحد. فمن رضي بالتسليم بأن أهم سمات الجماليات الرومنسية هي تلك المقولات التي أحصيناها فيما تقدم - وهي الإنتاج، واللزوم، والاتساق، والنزعة التركيبية، والعبارة عما لا يمكن قوله - فسوف يسلّم أيضاً بأن مفهوم الرمز يقابل مفهوم المثل بإحدى تلك المقولات نفسها، وعلى ذلك بأن هذا المفهوم يختصر، هو وحده، المجموع، أو النصيب الأكبر، من الجماليات الرومنسية.

موجز بيبليوغرافي

اقتبست من مؤلفات آست (Ast) التالية:

Friedrich Ast: *System der Kunstlehre* (Leipzig: [n. pb.], 1805); *Grundriss der Philologie* (Landshut: [n. pb.], 1808), and *Grundlinien der Grammatik,Hermeneutik und Kritik* (Landshut: [n. pb.], 1808).

Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810), 1819, t. I,

ولهذا الكتاب ترجمة فرنسية إلا أنها غير صالحة للاستعمال.

واقتبست من أعمال غوته في نشرة Jubiläumsausgabe (واختصارها JA)، وإلا ففي نشرة Weimarer Ausgabe (واختصارها WA)؛ أذكر النشرة، يليها رقم بشير إلى الجزء، فرقم ثان إلى الصفحة.

واقتبست من همبولت (Wilhelm Von Humboldt) في نشرة أكاديمية بروسيا Académie de Prusse؛ الرقم الروماني للجزء، والعربي للصفحة. ولكتابه *...Verschiedenheit* ترجمة فرنسية عنوانها: *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, Paris, 1974؛ ولم أستعملها هنا؛ وذُكرت فيها صفحات نشرة الأكاديمية في الهامش.

كنت (Kant): اقتبست من كتابه: *Critique de la faculté de juger*، ترجمة فيلونانكو (Philonenko) Paris, 1974.

هاينريتش ماير (Heirich Meyer): اقتبست من كتابه *Kleine Schriften zur Kunst, Heilbronn, 1886*، ومن تعليقاته على أعمال (*Werke*) فينكلمان (Winckelmann) في t. II, 1808.

وأخذت نصوص كارل فيليب مورتيتز (Karl Philipp Mortiz) عن *Schriften zur Aesthetik und Poetik, Kritische Ausgabe*, Tübingen, 1962؛ وإلا فعن *Götterlehre, oder mythologische Dichtungen der Alten*, Lahr, 1948 (وهذه الإحالة يتصدرها: Götterlehre).

أما كتابات نوفاليس (Novalis) فقد قنعت بالإحالة عليها في نشرة *œuvres complètes, 2 vol.*, Paris, 1975، وهي ترجمة أرمل غيرن (Armel Guerne)، لأنها أكمل النشرات بالفرنسية. وتتضمن إحالاتي: على الجزء الثاني، رقم القطعة (بالأرقام الرومانية) ورقم الشذرة (بالأرقام العربية)؛ وعلى الجزء الأول، رقم هذا الجزء ورقم الصفحة. ولم أنقل دوماً ترجمة غيرن لأنها أحياناً خاطئة، وفي الأغلب غير دقيقة. وتفضلها

من حيث النص ترجمة غانديلاك (M. de Gandillac)، وقد صدرت بعنوان L'encyclopédie, Paris, 1960 (إلا أنها ناقصة).

وجميع الإحالات على شيلينغ (Schelling) ففي النشرة الأصلية Sämmtliche Werke, Stuttgart et Augsburg: يشير الرقم الروماني إلى المجلد (من المجموعة الأولى، متى ما لم يذكر سواه)، والرقم العربي إلى الصفحة. وأضيف كلما دعت الحاجة (عن كل الأعمال باستثناء Philosophie de l'art) ذكر صفحات الترجمة الفرنسية: الفصل الأخير من Système de l'idéalisme transcendantal، في:

Essais de Schelling, Paris, 1946; «Sur le rapport des arts figuratifs à la nature,» dans: les *Ecrits philosophiques* publiés en 1847, et *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Paris, 1946, t. I.

أما الإحالات على أوغست فيلهلم شليغل (August Wilhelm Schlegel) فـــفـي *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, t. I, Die Kunstlehre*, Stuttgart, 1963,

(واختصاره Die Kunstlehre) وفي: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, Stuttgart,* t. I, 1966, t. II, 1967 (واختصاره Vorlesungen). وقد ترجم هذا العمل الأخير إلى الفرنسية، إلا أن الترجمة غير صالحة للاستعمال. وعلى العكس أذكر الإحالات على ترجمة بينارد (Ch. Bénard) الجيدة لمقطع من *Kunstlehre*، ذُيلت بها نشرة *Ecrits philosophiques* de Schelling (Paris, 1847).

أما كتابات فريدريتش شليغل فقد تبنيت فيها الاختصارات التالية: الشذرات التي نشرها شليغل وضعت لها حرفاً يشير إلى اسم المجموعة (L = Lyceum, A = Athenaeum) ورقماً هو رقم الشذرة؛ والنص هو نص المجلد الثاني من *Kritische Ausgabe* (وينبغي الاحتراز من ترجمات غيرن لأنها جزئية). أما الإحالات على الشذرات غير المنشورة

في حياته فهذه رموزها: LN متبوعاً برقم يرمز إلى *Literary Notebooks 1797-1801* Londres, 1957، مع رقم الشذرة؛ ويحيل إلى: «Philosophie der Philologie» J. Körner, «Friedrich Schlegels «Philosophie der Philologie»,» *Logos,* vol. 17 (1928), pp. 1-72,.

ويشير الرقم إلى الصفحة؛ وأشير إلى العدد XVIII من *Kritische Ausgabe* برقمه، مشفوعاً برقم المقطع (بالأرقام الرومانية) وبرقم الشذرة (بالأرقام العربية)؛ أما *Gespräch über die Poesie*، واختصاره *GP* مشفوعا برقم الصفحة، فيحيل على المجلد الثاني من *Kritische Ausgabe*.

واقتبست من فريدريتش شلايرماخر (Friedrich Schleiermacher) في: *Hermeneutik*, Heidelberg, 1959.

ومن ك. ف. سولجر *Erwin*, Munich, 1971 (وهي طبعة جديدة لنشرة 1907)؛ و*Vorlesungen über Aesthetik, 1829*.

ومن ف. هـ. فاكنرودر (W. H. Wackenroder) أحيل على النشرة الثنائية اللغة التي صدرت بباريس عام 1945 تحت عنوان: *Fantaisies sur l'art, par un religieux ami de l'art*.

الفصل السابع

اللغة ومضاعِفاتها

اللغة الأصلية. اللغة المتوحشة.

ربة المعرفة لا تبتسم لمن يهمل القدامى.

بهارتريهاري[1]

سلّم القديس أوغسطين بوجود دلائل وضعية ومنقولة؛ واعتاد البلاغيون أن يتحدثوا عن المعنى الوضعي والمعنى المجازي؛ وفصلت الجماليات الرومنسية المثل عن الرمز. وتلك المقابلات، كما قدمنا، ليست متطابقة، إلا أنها تنم كلها عن وعي بالفرق بين عدد من الأشكال، يُضم بعضها إلى بعض (أحياناً) في مجموعة عامة، هي الدلائل. وفي الوقت نفسه قلما يُكتفى بملاحظة أن الدلائل متنوعة: فبمجرد ما تصاغ المقابلة، بل قبل ذلك، يشاد بها وينص على أهميتها. وأحد أشكال تلك الإشادة، وله أثر عظيم في تراث العلوم الإنسانية، هو ما ينعقد عليه هذا الفصل.

---

(1) بهارتريهاري (Bhartrhari) شاعر غنائي هندي قديم (يُظن أنه من أهل القرن السادس).

نعم، وجود الدلائل والرموز (وسنتبنى الساعة هذين الاسمين لذينك الشكلين الكبيرين لاستحضار المعنى) يثير موقفين متناقضين، وهو أمر مدهش لاطراده:

فمن جهة، في الممارسة العملية، تُحوَّل الدلائل باستمرار رموزاً، ويطعَّم كل دليل برموز لا حصر لها؛

ومن جهة أخرى، في الممارسة النظرية، يصرَّح باستمرار أن كل شيء دليل، أن الرمز لا وجود له، أو لا ينبغي أن يكون له وجود.

وكلما اشتد نشاط الترميز أفرز هذا الجسم المضاد الذي هو الجزم الواصف للرمز بأن الرمز شيء نجهله. فكأنهم كما رفضوا التسليم بأن الأرض ليست مركز العالم، أو أن الإنسان أصله الحيوان، أو أن العقل ليس وحده مالك زمام حركاته، كذلك جزموا بأن اللغة هي صيغة التمثيل الوحيدة وأن تلك اللغة إنما هي دلائل، بالمعنى الضيق ـ أي منطق، أي عقل. وأصح من ذلك أن تقول: بما أنه من العسير جهل الرمز بالمرة، نصرح أننا ـ نحن الراشدين الأسوياء في الغرب ـ برآء من النقائص المتصلة بالفكر الرمزي، وأن هذا لا وجود له إلا عند "الآخرين": الحيوانات، والأطفال، والنسوان، والمجانين، والشعراء ـ هؤلاء المجانين المسالمين ـ والمتوحشين، والأسلاف ـ وهؤلاء، على العكس، لم يكن لهم غيره. فنتج عن ذلك وضعية غريبة: وصف الناس رموزهم قروناً، مدعين أنهم يصفون دلائل غيرهم. فكأن رقيباً يقظاً لم يكن يسمح بالكلام على الرمزي إلا باستعمال أسماء مستعارة، مثل "الجنون"، و"الطفولة"، و"المتوحشين"، و"ما قبل التاريخ". حالَ حرام[2]

(2) هو ما في **المعجم الفلسفي** (وفي **معجم المصطلحات الفلسفية**: تابو).

(tabou) مكاني (المتوحشون)، أو زماني (البدائيون والأطفال)، أو بيولوجي (الحيوانات والنسوان)، أو إيديولوجي (المجانين والفنانون)، دون قبول الرمز في حياتنا، ولاسيما في لغتنا. والحال (وتلك أطروحتي) أن أوصاف الدليل "الوحشي" (دليل الآخرين) أوصاف وحشية للرمز (لرمزنا).

تقتضي هذه الوضعية استجابة مضاعفة.

أولاً، من الممكن البرهنة على أن طرائق التفكير عندنا هي طرائق التفكير عند "البدائيين" أو "المرضى". وهذا عمل تشتد صعوبة إنجازه على قدر قربه من عاداتنا الخاصة؛ ومع ذلك بدأ بالتنديد بمجموعة من "النزعات المركزية": مركزية العرق، مركزية الإنسان، مركزية الراشد (adultocentrisme، وبياجي هو مخترع هذا اللفظ)، مركزية العقل. وبإزاء ذلك يمكننا تعويد أنفسنا على الوقوف، في فكرنا، على الطرائق البدائية المزعومة. وأود أن أسوق هنا مثالين، اخترتهما دون غيرهما لأنهما يجريان في مجرى تلك الاستدلالات نفسها التي تفيد أن فكرنا يعرف الدلائل وحدها، وأن للفكر "الآخر" الرموز!

المثال الأول عن ليفي - برول. الإدانة الأصلية لما سمي "العقلية البدائية"، مع شبه الإجماع عليها، قد قامت عليها اعتراضات فيما يخص استعمال ألفاظ "البدائي"، و"ما قبل المنطقي"، والمساهمة"، و"الصوفي". فكان على ليفي - برول، قريباً من ثلاثة عقود، أن يستفيض، في صفحات المقدمة أو الخاتمة، في شرح المعنى الذي يحمل عليه تلك الألفاظ. "البدائي" ليس معناه البدائي، إنما تلك تسمية متواضع عليها؛ و"الصوفي" ليس معناه الصوفي، وإنما هو الاعتقاد أن لأشياء غير مرئية وجوداً حقيقياً.. لكنه لم يقبل البتة أن يستبدل بتلك "الألفاظ" (وهي

تحكمية، حسب مذهبه هو، وفيه مقابلة في هذا الشأن بين ألسن غربية وألسن بدائية) غيرَها. وقال لينهارت في استهلال "الدفاتر"(*): "أليست جدّة أعماله في ذلك العهد هي نفسها السبب في اختياره في مفرداته لفظ الصوفي، على علاته بل مع أنه هو نفسه لا يرتضيه؟ وكلما اقترحوا عليه أن يستبدل به لفظ الأسطوري صدّهم بابتسامته الذكية. . ."

لكن الحق كان مع قراء ليفي ـ برول. ولم تنفع العشرات من صفحات الشرح في إقناعهم بأن المعنى الذي حمل عليه ليفي ـ برول لفظ "الصوفي" ومعناه المعتاد مختلفان تمام الاختلاف. قال ليفي ـ برول متحدثاً عن الأسماء عند البدائيين(**): "عندنا أن إطلاق اسم على شيء لا يغير فيه قيد أنملة، واشتراك اللفظ متى قام على التحكم فليس من شأنه أن يكون له أي أثر واقعي. وليست الأمور كذلك عند البدائيين: ذلك أن الاسم، وهو انتماء جوهري، هو الكائن نفسه؛ فكل اشتراك في اللفظ فهو اشتراك في الهوية". لكن تلك كانت استجابة قرائه لأن معنيي "الصوفي" عندهم معنى واحد، أو على كل حال بينهما قرابة! وما زاد الطين بلة أن تلك كانت استجابته هو نفسه، وإلا فما السبب في إصراره على المحافظة على ذلك اللفظ مع عدم الرضا عنه؟ وقد كف، في "الدفاتر"، عن الحديث عما قبل المنطقي ومبدأ اللا ـ تناقض عند البدائيين، إلا أنه عمي كذلك عن الطرائق التي تحكم فكرنا نحن: قال، ناظراً إلى أمثلته: "المثال الذي كان أشد وقعاً في القراء هو ثنائية البورورو

(*) Lucien Lévy-Bruhl, *Carnets* (Paris: Presses Universitaires de France, 1949), p. XIV.

(**) Lucien Lévy-Bruhl, L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs (Paris: Félix Alcan, 1938), p. 236.

والأرارا..."[3]؛ إلا أنه لم يتفطن إلى أن السبب في ذيوع ذاك المثال واشتهاره ليس هو غرابته المنطقية، وإنما هو البناء الصوتي على قياس واحد في ذينك اللفظين، "بورورو"، أرارا...

المثال الثاني آخذه عن بياجي، العالم النفسي الذائع الصيت. لقد وصف كثرة الرموز عند الطفل، والدلائل عند الراشدين. وبيّن أن الرمز يُطعّم به نمط من الاستدلال سماه، نقلاً عن ستيرن (Stern)، "الاستعبار" (على أنه مقابل للاستقراء وللاستنباط) ويتعرف بأنه "استدلال غير منتظم (غير ضروري) لأنه يقع على رسوم تخطيطية تظل متوسطة بين الفردي والعام"(*). مثاله أن جاكلين ترى أن ولداً أحدب مصاباً بالزكام ينبغي أن يزول حدبه بشفائه من زكامه: قيس أحد المرَضَيْن على الآخر، مع تجاوز الفئة العامة للأمراض، وفيها يقع تمييز المرض الذي تسبب في الحدب من غيره. ولكن عندما تناول بياجي تطور الوظيفة الدلائلية جزم بكثرة "الرموز" عند الأطفال، وبما يشبه انعدامها عند الراشد، واستنتج(**): "بالنظر إلى الوظيفة الدلائلية وحدها، أليس من الممكن منذ الآن الاعتقاد، مع التسليم بالفرق الذي أقامه سوسور بين الدليل والرمز، بحدوث

---

(3) البورورو (Bororos) والأرارا (Araras) شعبان هنديان أمريكيان يعيشان في البرازيل، في غابة الأمازون.

(*) انظر: Jean Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant* (Paris: Neufchâtel, 1945), p. 248

[الاستعبار (transduction) (نقلا عن **موسوعة لالاند**، وفيها: "استعبار" الأطفال، فاختصرناه كما ترى). و"الاستعبار" جريان الدمع، وطلب تفسير الرؤيا؛ فهو ناظر إلى العَبرة والتعبير، لا إلى العبور والاختراق (trans)؛ فلك أن تقول فيه "استدلال الطفل (أو الطفولة)"، أو "الاستدلال الطفولي"، أو "الاستدلال المختلط"، لأنه استقراء واستنباط، أو "الاستقباط"، نحتاً منهما. (المترجم)].

(**) Jean Piaget, *Le structuralisme* (Paris: Le Seuil, 1968), p. 97

تطور من الرمز التصويري إلى الدليل التحليلي؟".

أما أيهما أصح: أن "الدلائل التحليلية" تهيمن عند الراشد، أم أن الدليل أصله الرمز (وذاك ما نفاه بياجي نفياً صريحاً في موضع آخر)، فتلك مسألة لن نلتفت إليها؛ وسنعنى بشكل الاستدلال وحده. وإحدى خواص الرمز (كونُه قليلَ الاطراد) مكّنت بياجي من استقراء خاصة أخرى منها (هي تطوره إلى دليل). ومثَل هذا كمثل من لاحظ أن الموسيقى كانت "أكثر" من الرسم في القرن التاسع عشر، وانعكس الأمر في القرن العشرين، فاستخلص أن الموسيقى تحولت رسماً... فهذا مثال جيد على "الاستعبار" ـ وهو مع ذلك واقع في فكر راشد (هو بياجي)، بيد أن فكره لا ينبغي أن يكون بين يديه سوى "دلائل تحليلية"، واستنباطات صحيحة تبعاً لذلك!

العمل الأول، إذاً، هو الوقوف على طرائق "التفكير الرمزي" عند هؤلاء الذين يزعمون خُلوَّهم منه. والعمل الثاني يكمل الأول، وهو الاجتهاد في إعادة تأويل الأوصاف التي وصفوا بها ما زعموا أنه "العقلية البدائية" أو أنه "اللغة الأصلية". وهي أوصاف ليست باطلة بالضرورة، إلا أنها أخطأت موضوعها: ظنت أنها تصف الدليل "الآخر"، ووصفت في الأغلب الأعم رمزنا "نحن".

نعم، لا ينبغي، في استجابة مفرطة، استنكار فكرة "العقلية البدائية"، مع الرفض على السواء للتأصل الضروري لتلك "العقلية" عند الآخرين ولوجود شيء آخر غير الدليل ومنطق الدليل. وقد رجع ليفي ـ برول إلى ما ظن، في أخريات سِنِي حياته، أنه جزم مفرط، فقال في "الدفاتر" (pp. 62-63): "بنية الذهن المنطقية هيَ هي في المجتمعات البشرية المعروفة كافة، كما أن لها جميعاً لساناً وعادات أو مؤسسات؛ إذاً عدمُ استعمال "ما قبل المنطقي"، والقولُ بصريح العبارة لماذا أَعدِل عن ذاك اللفظ وعن كل ما يبدو أنه يقتضيه".

نعم، بنية "الذهن البشري" قد تكون "هيَ هي" حيثما وليت وجهك ومنذ الأزل(*)، إلا أن ذلك لا يعني أنها "واحدة": لا ينحصر الرمز في الدليل، ولا الدليل في الرمز. وعندما قال ليفي - ستراوس(**): "ينبغي، عوض مقابلة السحر والعلم، وضع أحدهما بإزاء الآخر، على أنهما صيغتان من صيغ المعرفة، غير متساويين من جهة النتائج النظرية والعملية، . . . لا من جهة العمليات الذهنية التي يقتضيها كلاهما، وأنهما لا يختلفان في طبيعتهما اختلافَهما في أنماط الظواهر التي ينطبقان عليها"، فلنا أن نتساءل: أليس هذا الكلام صادراً عن مركزية عرقية (أو مركزية عقلية) مقلوبة، فرّطت ثم عادت فأفرطت فيما أسندت إلى السحر: في العلم سحر وفي السحر علم على السواء؛ أليس هذان مبدأين اثنين، متمكنين في الدليل وفي الرمز، مختلفين حقاً في طبيعتهما لا في وظيفتهما وحسب، في العمليات الذهنية المقتضاة لا في النتائج وحسب؟ ونعود فنكرر: العلم والسحر، لعلهما الشيء نفسه، لكن هل هما شيء واحد؟ ينبغي إذاً، عوض اطراح أبحاث الماضي في الدليل البدائي وإهمالها، التحققُ من أن تلك قد تكون أولى أوصاف الرمز، وما تزال صالحة إلى اليوم.

ليس الموقفان اللذان وصفتهما هنا متعينين في تاريخ معروف، ومن شأن الأمثلة الشواهد عليهما أن تؤخذ من مؤلفين متباعدين في الزمان. والتأملات في اللغة الأصلية قديمة جداً، والتأملات في لغة المجانين ما زالت جارية إلى أيامنا هذه. ومما تجدر ملاحظته أن الأزمة الرومنسية لم تُزلهما، بل قد نميل إلى القول: بل العكس هو

(*) وقد بين لوروا - غورهان (Leroi-Gourhan) أن الإنسان ليس أصله القرد، بل إنسان آخر.

(**) Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Minuit, 1962), p. 21.

الصحيح. فعندما قابل فاكنرودر اللغة الكلامية ولغة الفن بناء على المقولات الفارقة، في مقام آخر، بين الدليل والرمز، فقد صدر عن النموذج نفسه الذي صدر عنه فيكو وليفي - برول؛ والفرق - وإن لم يكن حاضراً دوماً - كامن في علامات التقدير، السالبة هنا الموجبة هناك، للرمز (وغير خاف أن هذا الحكم لا يستنفد التصور الرومنسي للرمز). والتراث الذي أتحدث عنه ليس "كلاسيكياً" أو "رومنسياً"، بل يبدو لي أنه تكملة، من العسير تجنبها، للنظريات كافة: أي أنه "مضاعِف" لها؛ وقد اخترت منه هنا نسختين: "اللغة الأصلية" و"اللغة الوحشية"(*).

اللغة الأصلية

إذاً ستكون فرضيتي هي التالية: من اعتقد أنه يصف أصل اللغة والدليل اللساني، أو بدايتهما، إنما أسقط، في الواقع، على الماضي معرفة ضمنية بالرمز، كما هو موجود في الحاضر.

(*) وهذا اختيار تحكمي. ومن الممكن، على سبيل المثال، القيام بالعمل نفسه انطلاقاً من أوصاف طب الأمراض العقلية للغة المرضى المصابين بها. فيكون على القائم بذلك عندئذ أن ينظر في أقوال كهذه: "مرضانا كالسيد جوردان رمزيون لا -شعوريون". (...) بالمرض وحسبُ اكتشفَ قوانين الرمزية (J. Pouderoux, *Remarques sur l'incohérence des propos de quelques aliénés* (Bordeaux: [s. n.], 1929), p. 56),

"يفضّل المفصوم الترجمة عن فكره بهذا الذي يشبه كلمة تعجب رمزية على استعمال ألفاظ عادية، إلا أنها مرتبة في قضية منطقية موافقة لقواعد النحو (C. Pottier, *Réflexions sur les troubles du langage dans les psychoses paranoïdes* (Paris: The Hours press, 1930, p. 129),

ومن شأن أرياتي، صاحب المعادلة: الفُصام = المنطق القديم، أن يكون ميداناً خصباً للبحث.

وأرياتي (Silvano Arieti) (1981-1914) طبيب إيطالي، من أكبر أطباء الأمراض العقلية (لاسيما الفُصام) في وقته (المترجم).

والتأملات في أصل اللغة من الكثرة بحيث لن يفي كتاب برمته بإيجازها(*). لذلك لن أسعى هنا في إعطاء لمحة، هي سطحية بالضرورة، عن تاريخ تلك التأملات؛ بل في اقتراح صورة نموذجية، لا تتصل بزمان بعينه ولا تحتوي إلا على بضع سمات مميِّزة. وسيُقتصر، فوق ذلك، على وجه واحد من أوجهها: ذاك الذي له صلة بالعلاقة بين المدلول والدال.

في تلك النظريات قسمة تقليدية تقابل phusei وthesei، الأصل الطبيعي والأصل الاتفاقي. ومن شأن هذين الحدين أن ينطلقا على مقابلتين اثنتين: مقابلة بين اللا - تحكمي (الطبيعي) والتحكمي؛ أو بين الاجتماعي (الاتفاقي) والفردي. ولم يجزم أحد، إلا ما ندر (وسترى فيما بعد جلية أمر تلك الاستثناءات)، بأن اللغة "الطبيعية" كانت، لذلك السبب نفسه، "فردية"؛ فصفة الاتفاق - بالمعنى الاجتماعي الضروري - في اللغة قد سلّم بها في الواقع أنصار الرأيين المتقابلين. ومن الممكن الخروج من ذلك بأن المقابلة الحقيقية واقعة بين اللا - تحكمي والتحكمي. لكن عندئذ يكون الخيار الأول وحده

(*) وقد حصل ذلك، وثمرته المجلدات الستة من: Amo Borst, *Der Turmbau von Babel* (Stuttgart: Hiersemann, 1957-1963),

وتجد نظرات تركيبية أكثر في: Bernhard Rosenkranz, *Der Ursprung des Sprache* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung, 1961),

أو في: A. Sommerfelt, "The Origine of Language. Theories and Hypotheses," *Cahiers d'histoire mondiale*, vol. I, no. 4 (1953-1954), pp. 885-902,

أو في: W. S. Allen, "Ancient Ideas on the Origin and Development of Language," *Transactions of the Philological Society* (1948), pp. 35-60,

وفي كتاب: Géza Révész, *Origine et préhistoire du langage*, trad. fr. (Paris: Payot, 1950),

بضعة أمور مفيدة.

جديراً بأن يوصف بأنه فرضية في اللغة الأصلية، وعلى نحو أدق في العلاقة التي تقرن المدلول بالدال: نعم، يرفض أن يبحث عن فرق آخر غير الفرق الزماني بين لغة الحاضر والماضي من يرى أن ذاك صورة من هذا. معنى ذلك أن الفرضيات كافة، بالمعنى البنائي، في اللغة الأصلية ترتد جميعها إلى البحث عن "لا ـ تحكم" بين الوجهين المكونين للدليل؛ أو كما قال أ. ف. شليغل: "تكون اللغة الأصلية مكونة من دلائل داخلة في علاقة جوهرية مع المشار إليه" (*Die Kunstlehre*, p. 239). إذاً أشكال اللا ـ تحكم هي التي ستكون مدار حديثنا هنا.

من الممكن، بالإمعان في التبسيط، الفرق بين ثلاث مراحل مر بها البحث عن اللا ـ تحكم، على التوالي: **1.** من اللغة المجردة (الحالية) إلى اللغة المجازية؛ **2.** من اللغة المجازية إلى المصاداة؛ **3.** من المصاداة إلى لغة الحركات. ينبني هذا التدرج على درجة حضور المسمى في الدليل. فبالتسليم سلفاً بوجود اللا ـ تحكم لكن مع البقاء في حيّز الدليل لم يكن من الممكن أن تعالَج إلا علاقة التسمية (بين الدليل والمسمى) أو الترميز (ما من لا ـ تحكم ممكن بين الدال والمدلول). ففي حالة المجاز، أو الرمز الكلامي، يقابَل حدان متجانسان: المعنى الوضعي والمعنى المجازي. وفي حالة المصاداة يصير جزء من المسمى هو، بالجملة، الدليلَ عليه. وفي حالة لغة الحركات يظل المسمى حاضراً برمته تقريباً. فلننظر الآن على وجه السرعة في كل واحد من تلك المستويات الثلاثة.

عندما لا يبرح البحث عن الأصل المجال "الكلامي" ولا يقصد صيغة في الدلالة غيره (كالرمز) يسمى ذلك "تأثيلا". والتأثيل، في المجال الدلالي، ليس فيه سوى علاقات مجازية. ولبيان ذلك القول سأذكّر بعرض تركيبي واضح لممارساته، تجده في

كتاب أولمان(*). فقد استعرض التصنيفات المتعددة للعمليات التي يتداولها أصحاب التأثيل، ثم أقام مبدأين أصلين، يؤديان إلى "تصنيف منطقي" وإلى "تصنيف نفسي". وننظر أولا في التصنيف المنطقي. هذا التصنيف "متصل بالتراث البلاغي الكلاسيكي وتراث القرون الوسطى" لأن "رواد الدلاليات، دارمستيتر وبريَال وكليدا[4] وغيرهم، لم يستطيعوا بعدُ التخلص من الرؤية الخطابية" (p. 271). والنتيجة أن

التصنيف يعتمد على مقارنة كمية محض لمساحة الدلالة قبل التغيير وبعده. هاهنا إذاً ثلاث حالات ممكنة: قد تكون المساحة الجديدة أوسع من ذي قبل؛ وقد تكون أضيق؛ وقد يستوي المفهومان[5] (pp. 271-272).

ثلاث حالات إذاً: "توسيع"، ومثاله arripare اللاتيني، ومعناه "الوصول إلى الضفة"، أنتج في الفرنسية arriver ("وصل")، ومعناه أعم؛ و"تضييق"، ومثاله vivenda اللاتيني، ومعناه "المؤن" (القوت كيفما كان)، أنتج في الفرنسية viande ("لحم")، ومعناه كما لا يخفى أضيق؛ و"نقل"، ومثاله canard (إوز)، للطير والصحيفة، ـ وهنا "مقارنة مساحتيهما أمر من قبيل المحال" (p. 273).

(*) أقتبس من كتابه بالفرنسية: Stephen Ullmann, *Précis de sémantique française*, 3 ed. (Berne: Francke, 1965).

(4) جيمس دارمستيتر (James Darmesteter) (1849-1894) لساني مستشرق فرنسي. وميشال بريَال (Michel Bréal) (1832-1915) لساني فرنسي، من مؤسسي الدلاليات. وجان كليدا (Jean Clédat) (1871-1943) عالم آثار لغوي فرنسي.

(5) "الشائع الحديث عن التعميم والتخصيص في المصطلحات بدل التوسيع والتضييق، وإن كان الواسع والضيق مما يمكن قبوله".

تتجلى هنا واضحةً آثار "الرؤية الخطابية". وسواء اقتصرتَ على الخطابات القديمة، أم ولّيتَ وجهك إلى العُروض الحديثة، فما تعاينه دائماً هو العلاقات المجازية نفسها: كناية الاقتران، ومن شأنها أن تكون بالنوع عن الجنس أو بالجنس عن النوع، فهي إذاً توسيع أو تضييق لمَاصَدَقِه؛ ومن جهة أخرى الاستعارة وكناية التطابق، وينقلان المَاصَدَق، دون تغيير أبعاده. فنحن إذاً بصراحة في ميدان الصور الخطابية.

التصنيف الثاني نفسي، أي يستعمل ترتيب التداعيات الذهنية. وهاهنا أربع حالات:

1. مشابهة بين المعنيين (استعارة)؛ **2.** مصاقبة بين المعنيين (كناية تطابق)؛ **3.** مشابهة بين الاسمين؛ **4.** مصاقبة بين الاسمين (p. 277).

"أسنان" المشط، هذا تغيير بالاستعارة؛ style ("أسلوب") مشتق من stilus، منقش للكتابة، خنجر، وهذا بكناية التطابق. وجاء مثال الحالة الثالثة لفظ forain ("بائع جوال")، إذ جاء أنه مشتق من foire ("سوق جامع") مع أن معناه في الأصل "الغريب". لكن هذا التأثيل، على بطلانه، قد حصل بمجاز، بكناية تطابق على وجه الدقة (لأن الباعة الجوالين [الغرباء] يقصدون الأسواق الجامعة)؛ فليست هذه إذاً حالة استثنائية. ومثال الحالة الرابعة لفظ capitale ("عاصمة") للدلالة على "المدينة العاصمة": وتلك كناية اقتران معمِّمة، حلّت فيها الصفة محل الشيء الموصوف. فالحديث عن مصاقبة وعن مشابهة إنما هو تخصيص لإحدى مقولات التصنيف السابق، تلك المقولة عينها التي كانت فيها الاستعارة وكناية التطابق معاً. فالتصنيف الثاني إذاً ليس بمستقل عن الأول، بل إنما هو فرع منه. ويظل التأثيل باباً من أبواب الخطابة.

ولعلي أسأت اختيار منطلقي. لن أستطيع البتة الإتيان بما يكفي من الأمثلة للبرهنة "بذلك" على قولي؛ فلذلك سأكتفي بتذكير مقتضب برؤى بنفينيست، وهو واحد من أبرز علماء التأثيل المعاصرين. ففي مقالة في المنهج عنوانها "المسائل الدلالية في إعادة البناء"(*) صاغ بنفينيست أهم قواعد التأثيل كالتالي: "عند الوقوف على عنصرين دالين مؤتلفين بمعنيين مختلفين ينبغي التساؤل هل يوجد استعمال يستعيد فيه هذان المعنيان وحدتهما" (p. 290). إليك مثالين. اللفظان الإنجليزيان story ("قصة") وstory ("طبقة") مشتركان صوتيان لا خلاف بينهما. "المانع من توحيدهما ليس هو إدراكنا أن القصة والطبقة لا يجتم

ان، بل هو استحالة الوقوع على استعمال يكون فيه المعنيان قابلين للتعاقب" (p. 290). ويؤكد التحقيق التاريخي اختلاف اللفظين. وعكس تلك الحالة مثالها الفعل الفرنسي voler، وهو مرادف في آن للفظين الإنجليزيين fly ("طار") وsteal ("سرق"). والسياق المشترك هنا موجود. "يقع هذا السياق في لغة البيازرة، في قولهم: le faucon vole la perdrix ("يصيب البازي الحجل ويمسك به في طيرانه")" (p. 290).

يبدو لأول وهلة أن معيار المعنى الخطابي قد حل محلّه معيار شكلي استغراقي. لكن هيا ننظر عن كثب في هذا المعيار الأخير. الذي مكننا من الجزم بأن لمعنيي voler أصلاً مشتركاً هو إمكان الوقوع على سياق يكون فيه أحد المعنيين جزءاً من الآخر: المعنى الأصلي هو fly، ويظهر ظهوراً جلياً أن معنى steal كناية اقتران فيه:

(*) أدرجت المقالة في: Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966).

هو طيران خاص بالبازي. وهذا مثال آخر: في اللغة الهندية ـ الأوربية من شأن cueillir ("جنى") وautomne ("خريف") أن تكون بينهما قرابة لأن automne معناه في الواقع temps de cueillir ("إبان الجني")؛ ولا يخفى أن بين cueillir ("جنى") وtemps de cueillir ("إبان الجني") علاقة كناية تطابق. فالذي يعمل هاهنا من جديد هو الجهاز المجازي القديم، متضافراً، كما لا يخفى، مع تبحر بنفينيست وسداد نظرته.

لقد وقع الاعتماد، في طلب الأصل، على القالب الخطابي، مع أنه يسم حاضر اللغة، لا ماضيها (وقد رأينا أن ذلك الخلط وقع أول مرة عند القديس أوغسطين). فلا غرو، عندئذ، أن تجد أقوالاً جازمة في الطبيعة الاستعارية للغة القديمة، وإن لم تكن مندرجة في موضوع التأثيل. فمن ذلك قول فيكو(*):

اللسان الثاني، لسان عصر الأبطال، يزعم المصريون القدامى أنه كان يستعمل رموزاً يمكننا أن نشبهها بالشعارات البطولية وأنها كانت من غير شك محاكَيات صامتة؛ هذه الدلائل التي كان يستعملها الأبطال للكتابة سماها هوميروس sémata؛ وهي استعارات وصور وتشبيهات ما من شك في أنها، مع ظهور اللغة المتقطعة، كانت أبرز ما اغتنى به الشعر.

وقول رينان(**):

كان "النقل" أو الاستعارة إذاً أعظم طرائق تكوّن اللغة.

(*) GiambattistaVico, *La science nouvelle Nagel* (Paris: 1953), p. 438.

(**) Ernest Renan, *De l'origine du langage*, 2nd ed. (Paris: Michel Lévy Frères, 1858), p. 123.

وقول ياسبرسن(*):

تنزع العبارة عن الفكرة إلى أن تصير آلية أو عادية أكثر فأكثر. أما الإنسان البدائي فقد كان ـ بالنظر إلى طبيعة لغته ـ مضطراً على الدوام إلى استعمال ألفاظ وعبارات استعمالاً مجازياً: كان عليه أن يعبر عن أفكاره بلغة الشعر. ولغة المتوحشين اليوم كثيراً ما توصف بكثرة استعاراتها وبغناها بكل ضروب العبارات المجازية الاستعارية.

وهذا الاستنتاج ليس ضرورياً كما يبدو من ظاهره. ذلك أنه من المتوقع أن يُظن، بعد أن يُكتشف أن الألفاظ كلها مشتقة باستعارة أو كناية تطابق أو غيرهما، أن اللغة اليوم مجازية، وأن اللغة الأولى غير مجازية، "وضعية"؛ وذاك عكس ما أريدَ إثباته. وقد ذكر فيكو أن تحوّلات المعنى كانت قد وقعت، منذ البداية، ونُسي اليوم الأصل الاستعاري في معظم الألفاظ: فالماضي إذاً، لا الحاضر، هو زمان الاستعارة. ويرى كوندياك أن بين مجازات العصور الأُوَل ومجازات اليوم فرقاً نوعياً: كانت تلك وضعية، لأنها ثمرة الضرورة (إذ كانت الألفاظ قليلة)، وهذه علامة انحطاط وموت وشيك لأنها للزخرفة وحسب (وتلك هي مقابلة مجازات المعنى ومجازات الجمال، الواردة عند كنتليانس)؛ فالطريقة المجازية، إذاً، لا المجازات بأعيانها، هي التي استحق بها الماضي لقب زمان المجاز. وقال ياسبرسن في نفسه أيضاً إن المجازات الميتة في لسان اليوم لئن كانت كثيرة فلأنه غبر زمان كانت فيه حية: إذاً كان اللسان الأول مجازياً. . . إلخ. أيا ما كان التعليل فالنتيجة واحدة: الدلائل البدائية تقوم على إمكان اللا ـ تحكم.

(*) Otto Jespersen, *Progress in Language* (London: [n. p. b.], 1894), p. 353, ou *Language* (London: [n. pb.], 1922), p. 43.

المرحلة الثانية الكبرى في البحث عن اللغة الأصلية هي الانتقال إلى المصاديات وإلى كلمات التعجب (حسب الاعتماد على نظرية محاكِية أو نظرية تعبيرية في اللغة). وجزم كونديياك(*)، من أنصار كلمة التعجب، بأن "صيحات الانفعالات أسهمت في تطوير عمليات النفس، بأن كانت سبباً طبيعياً في لغة الفعل"، وعند ذكر الأوائل من بني الإنسان، بأن "الصيحات الطبيعية كانت نموذجهم في اتخاذ لغة جديدة". وجزم رينان، من أنصار المصاداة، بأن "السبب الحاسم في اختيار الألفاظ كان، من غير شك، في معظم الحالات، هو الرغبة في محاكاة الشيء المراد العبارة عنه (...). لم يكن لسان الأوائل من بني الإنسان إذاً سوى شيء يشبه صدى الطبيعة في وعي الإنسان" (p. 136). وأوجز أ. ف. شليغل(**)، في دعابة، هاتين النظريتين على النحو التالي:

إذاً ها هم أولاء بنو الإنسان الأوائل يصيحون صيحات غير مقطعة من فرح أو ألم أو غضب، وفوق ذلك يصفرون صفير العواصف، ويهدرون هدير أمواج البحر الهائج، ويقعقعون بأصواتهم قعقعة الحجارة الهاوية، ويعوون كالذئاب، وينوحون كالحمام، وينهقون كالحمير.

وأذكّر بأن لهاتين النظريتين أنصارهما من اللسانيين المعاصرين. فقد عرض غازوف ـ غينزبرغ، مؤلف سوفياتي، في كتابه المعنون

(*) Etienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*: *Oeuvres philosophiques* (Paris: Presses Universitaires de France, 1947), t. I, p. 6.

(**) August Wilhelm Schlegel, "De l'étymologie en général," *Oeuvres écrites en français* (Leipzig: [s. n.], 1846), t. II, pp. 124-125.

هل كانت اللغة تمثيلية في الأصل؟(*)، نسخة جديدة من النظرية المحاكية. ورفع من قدر المصاداة هاهنا، بأن سماها mimème ("وحدةً محاكِية")، وسمى دراسته mimologie ("علم المحاكاة"). وتنقسم الوحدات المحاكية أربعة أقسام، حسب أصل الصوت: **1.** محاكاة أصوات إنسانية داخلية؛ **2.** محاكاة أصوات خارجية؛ **3.** تصويت حركات وإيماءات غير صائتة من الفم والأنف؛ **4.** الهذر، وتشير فيه تأليفات أيسر الأصوات إلى أقرب الأحوال والتجارب إلى المدارك. ثم حلل المؤلف جذور اللسان العبراني الأول وأثبت وجود المصاداة في 140 حالة من أصل 180، والباقي أسماء أجنبية أو مجهولة الأصل.

وهذا فان غينكن، لساني آخر، قام شاهداً على آخر ما آلت إليه نظرية كلمة التعجب، في كتاب عنوانه **إعادة بناء أنماط ألسن الإنسان العتيقة**(**). وسّع هذا المؤلف هو أيضاً مفهوم كلمة التعجب واستبدل به مفهوم "طق"(6) (clic). والطق مركّب صوتي يضم في الأغلب أصواتاً ليست من نظام أصوات اللسان؛ وقد نشأ عن حركات الإنسان الطبيعية. قال فان غينكن:

حركة الفم بالدليل - طق كانت وما تزال حقاً حركة فطرية كلية في الإنسان مستعملة في مصّ الصبي، اختلفت أشكالها عرَضاً وتكيفت حتى صارت فيما بعد دلائل لمختلف أحوال الشعور عندنا. (...) كل صبي سوي، متى بلغ شهره الثاني أو الثالث، وغابت أمه

(*) A. M. Gazov-Ginzberg, *Byl li jazyk izobrazitelen v svoikh istokakh?* (Moscou: [n. pb.], 1965).

(**) Jacques van Ginneken, *Reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité* (Amsterdam: Noord - Hollandsche Uitgevers - Maatschappij, 1939).

(6) هو في **المعجم الوسيط**: "حكاية صوت...".

أحس بالرغبة في المص وشرع يتوهم أنه يأكل (p. 63).

وأمثلة غينكن مأخوذة عن جميع **ألسن الإنسان العتيقة**.

المرحلة الثالثة في الترقي إلى اللغة الأصلية تقودنا إلى لغة الإشارات، أو لغة الفعل، كما كان يقال في القرن الثامن عشر. وقد أفاض في وصفها فيكو وواربرتن ولاسيما كونديالك. قال كونديالك في الفصل الأول من كتابه في **النحو**:

الحركات وعبارات الوجه والأصوات غير المقطعة، تلك، يا سيدي، أولى الوسائل التي اتخذها بنو الإنسان لتبليغ أفكارهم بعضهم بعضاً. ويسمى اللسان المتكون من تلك الدلائل لغة الفعل (p. 428).

وهذا اللسان في آن طبيعي (أي لا ـ تحكمي) ومكتسب؛ وهو وحده موافق لما يعبر عنه لأنه لا يخضع لقيد الخطية؛ والحال أن المعاني نفسها تأتي متزامنة، لا متعاقبة ("لغة المعاني التلقائية هي اللغة الطبيعية الوحيدة"، ص 430).

وما كان وهماً عند كونديالك، غير مدعوم بمعطيات تجربية (مع أنه تحدث عن هذه "المؤسسة لتعليم الصم والبكم" التي يرأسها القس دو ليبي (L'abbé de l'Epée)، ص 429)، قد صار مادة أبحاث عينية في القرنين التاسع عشر والعشرين. ونخص بالذكر اكتشاف عدة أنظمة من الإشارات عند هنود أمريكا الشمالية لأنه نشّط الأبحاث في "لغة الفعل"، أعني لغةً مستقلةً، بل أولى. وفي هذا الصدد نذكر على الخصوص دراسة كان لها وقع في الأبحاث في هذا المجال، هي دراسة كاشينغ التي عنوانها **مفاهيم يدوية**(*). لكن فان غينكن أيضاً هو الذي اجتهد في تنسيق جميع معطيات لغة الإشارات، وجعل تلك اللغة أصلاً مطلقاً للغة. وعنده أن الحركة هي الأولى

(*) Cushing, "Manual Concepts," *American Anthropologist*, vol. V (1892) pp. 289-317.

لأنها جزء من الفعل الذي تعيّنه؛ وقد بلغنا هاهنا الدرجة الصفر في الدليل، لأن هذا الدليل يدل بنفسه على نفسه.

الحركة في هذه الحالة إنما هي العمل مشروعاً فيه في الهواء في الخارج، والمفهوم اليدوي مبتعَثةً فيه الحياة في الداخل. هي اللغة الطبيعية إذاً. ذلك أن ليس هاهنا اتفاق. الدليل هو الدليل الطبيعي، لأنه المدلول نفسه (Ibid., p. 127).

ولكي تكتمل الصورة لابد من التذكير بالأبحاث الموازية في الخط. كان فيكو قد أقام بإزاء كل واحد من "الألسن الثلاثة" عند بني الإنسان خطاً واحداً من الخطوط الثلاثة عند المصريين القدامى (الهيروغليفي والرمزي والتراسلي). لكن واربرتن، أسقف غلاوسستر[7]، معاصر فيكو، هو الذي أفاض في تفصيل ذلك الاقتران، في **نبوة موسى**، تُرجم منه على التو إلى الفرنسية جزء عنوانه **مقالة في هيروغليفات المصريين القدامى** (1744)[*]. ومراحل اللسان هي: اللغة المجردة حالياً، اللغة الاستعارية، لغة الفعل؛ أما الخط فمراحله كالتالي:

"أول تجربة في الخط إنما كانت رسماً" (p. 5)؛ وهو على وجه التقريب الهجاء التصويري[8] (pictogramme). ثم تأتي مرحلة

(7) واربرتن (William Warburton, évêque de Gloucester) (1698-1779) من علماء رجال الدين الإنجليز.

(*) لمعرفة ما قام به واربرتن انظر: M.-V. David, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII et XVIIIe siècles* (Paris: Gallimard, 1965).

(8) في **المعجم الموحد**: "هجاء تصويري"؛ وهو في **قاموس اللسانيات**: "رسم تعبيري". وفي الأول أيضاً (وسيأتي): تهجئة تمثيلية (idéogramme) (وحدة كتابة رامزة للفكرة)؛ وفي الآخر: "رسم دلالي". فأردنا توحيد اصطلاحي الأول (باستعمال "الهجاء" عوض "التهجئة").

الهيروغليفات. ويكون الانتقال من أحدهما إلى الآخر بثلاث وسائل. "كانت الطريقة الأولى هي استعمال أهم أحوال الموضوع للدلالة عليه كله. (. . .) فإذا كان الغرض العبارة عن جلبة أو فتنة رسموا رجلاً مسلحاً يرمي سهاماً" (pp. 19-20): وتلك عندنا كناية اقتران. "الطريقة الثانية أكثر صنعة لأنها إحلال أداة الشيء الحقيقية أو الاستعارية محل الشيء نفسه. مثاله أن العين الموضوعة في مكان مشرِف كان القصد منها تمثيل علم الله المحيط" (p. 20): الأداة عن الشيء، ذاك ما يسمى في الخطابة كناية تطابق (قد تكون فيها قبل ذلك استعارة، كما نبه إلى ذلك واربرتن). "الطريقة الثالثة التي استعملتها مصر القديمة لاختصار الخط رسماً تفوق الأخرى صنعة؛ وهي العمل على أن يحل شيء محل شيء، فيمثّلَه، إذا كان المستعمَل للتمثيل بينه وبين الآخر مشابهةً أو قياس لطيف، مأخوذ من معاينة الطبيعة، أو من تراث خرافات المصريين القدامى" (pp. 21-23): بين أيدينا هنا الاستعارة. وفي قلب تلك المرحلة الثانية طوران: طور الهيروغليفات وطور الهجاء التمثيلي عند أهل الصين، وهو شديد البساطة زخرفي. أما المرحلة الثالثة فمرحلة حروف الهجاء، وهي علامات تحكمية.

ونـنبه في الختام إلى أن واربرتن لم يكتف بالجزم بأن بين الهيروغليف والمجاز تماثلاً شكلياً، بل أطلق ذلك النمط من العلاقة على نشاطات رمزية أخرى، لاسيما على الحلم (ونحسّ هنا أيضاً تأثير كليمنت الإسكندراني). فقد أشار، عند تحليله لكتاب **تعبير الرؤيا** لأرطاميدورس، إلى أن وسيلة تأويل صور الحلم هي نفسها المستعمَلة في الهيروغليف وفي المجاز. "أقام أصحاب تعبير الرؤيا القدامى. . . القواعدَ التي استعملوها في تأويل الأشياء التي تُرى في المنام على دلالة تلك الأشياء نفسها في الخط الهيروغليفي" .p)

210). "استعار أصحاب تعبير الرؤيا صناعتهم من الرموز الهيروغليفية" (p. 238). فهل تفسير الحلم أصله الهيروغليف(*)؟

فلننظر في جملة هذه المعطيات. السمةُ المهيمنة، السمة التي تعيّن السمات الأخرى على نحو مباشر أو غير مباشر، يمكن صياغتها كما يلي: اللغة الأصلية منظور إليها من جهة تنامي التقارب بين الدليل وما يشير إليه، أو كما قلت ذلك قبل، من جهة حضور المسمى في الدليل. ولغة الفعل أقدم اللغات لأنها تدل بنفسها على نفسها فتحقق بذلك أعلى درجات الحضور: هي "نفسها" المشار إليه وليست تشير إليه وحسب (وأنت تذكر أقوال غوته وشيلينغ). ووهم اللغة البدائية هو في الوقت نفسه وهم زوال اللغة، لأن الأشياء تحل محل الدلائل وأن المسافة التي أقامها الدليل بين الإنسان والعالم قد زالت أخيراً.

تصور اللغة هذا ـ أينبغي التذكير بذلك؟ ـ على النقيض مما يُظن، اليوم، أنه طبيعة اللغة على الحقيقة. لقد كرر مراراً مؤسسو

(*) لا أقصد بذلك أن واربرتن سبق فرويد. لقد قام تصنيف المجازات (العلاقات بين معنيين) في العصور القديمة على تداعيات نفسية (علاقات بين كيانين ذهنيين). يبدو ذلك جلياً بنفسه. عندئذ يكون من العسير فهم السبب في التمادي في الجزم بأن أعظم اكتشافات فرويد ولاكان أن الأول سمّى كناية التطابق نقلاً والاستعارة تكثيفاً، وأن الثاني "تعرّف في اصطلاحي فرويد صورتين جوهريتين عيّنتهما اللسانيات، هما كناية التطابق والاستعارة". هل في ذلك حقاً خطوة إلى الأمام؟ أضف إلى ذلك أن المقابلة بين التكثيف والنقل "ليست" معادلة للمقابلة بين الصورتين الخطابيتين. انظر في ذلك على الخصوص: J.-F. Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971), pp. 239-270, et J. Bellemin-Noël, "Psychanalyser le rêve de Swann?," *Poétique*, vol. 8 (1971), p. 468,

وسنعود إلى تفصيل ذلك في الفصل التالي.

وأرطاميدورس (Artémidore de Daldis) مؤلف يوناني (من أهل القرن الثاني). قال فيه ابن النديم (**الفهرست**، 255): "أرطاميدورس صاحب كتاب **الرؤيا**، وله من الكتب كتاب **تعبير الرؤيا**، **خمس مقالات**، نقله حنين بن إسحاق".

الدلائليات الحديثة، ونظرتهم آنية، أن الشيء المعيَّن ليس له في الدليل سوى "أثر طفيف" (بيرس)، أنه "كائن خارجي" (سوسير). ولك أن تنظر نظرة تاريخية فتتصور أصل اللغة من غير أن تسلّم أصلاً بـ"غياب" الأشياء؛ قال لوروا ـ غوران: "يعني ذلك جعل اللغة أداة تحرر من المعيش"(*). وعلى العكس من ذلك ـ وهذا هو التبرير الصحيح للتأمل القديم برمته ـ من شأن الرامز أن يكون جزءاً من المرموز، أو العكس.

ولتلك السمة الأولى المنسوبة إلى اللغة الأصلية نتيجة ـ أو نسخة أخرى ـ هي الاعتقاد أن هذه اللغة كانت مؤلفة من أسماء عينية لا غير. بما أن الشيء لابد من أن يكون حاضراً في الدليل فسوف يُحكم دائماً بتأخر التجريد، لأنه هو نفسه غياب. وهذا الرأي (ووردت صيغته المعول عليها في "**مقالة**" لوك(**) هو المعتمَد في معظم الأبحاث في التأثيل اليوم. لكن لبنفينيست في .*Problèmes*, pp) (298 et s تحليلاً مضاداً بيّن فيه أن ذائعةً[9] (préjugé) "العينية" قد

Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole* (Paris: Mazenod, 1965), t. II, p. 21, (*)

والخط، على هذا الأساس، خطوة أخرى في سبيل "الأنسنة": ذلك أنه يتضمن الغياب الممكن لا للمسمى وحسب، بل للمتخاطبين أيضاً.

(**) "لا أشك في أننا لو استطعنا تتبع الألفاظ إلى أصلها لوجدنا أن الألفاظ المستعملة للدلالة على أشياء لا تقع عليها الحواس إنما أصلها الأول، في الألسن كافة، معان حسية (Locke, *Essai*, liv. III, ch. I, 5) ". وقد بين ليفي - ستراوس، في: -Lévi Strauss, *La pensée sauvage*, pp. 3 et sq.,

استحالة الانتصار لذلك الرأي.

(9) قال ابن سينا (في أول كتاب له **البرهان من النجاة**): "وأما الذائعات فهي مقدمات وآراء مشهورة محمودة، أوجبَ التصديقَ بها إما شهادةُ الكل - مثل أن "العدل جميل" ، وإما شهادةُ الأكثر، وإما شهادةُ العلماء أو شهادةُ أكثرهم أو الأفاضلِ منهم، فيما لا يخالَف فيه الجمهور. وليست الذائعاتُ - من جهة ما هي - مما يقع التصديقُ بها في الفطرة: فإنّ ما كان من الذائعات ليس بأوّلي عقلي ولا وهمي؛ فإنها غير فطرية؛ ولكنها =

تضطر اللسانيين إلى أن يغضوا الطرف عن الوقائع. والواقعة هي الأسرة التأثيلية trust, true, truce، المتصلة إذاً بمعنى الإخلاص، وهي قريبة صوتاً وصرفاً من اللفظ اليوناني والسنسكريتي والإنجليزي... إلخ، الدال على "الشجرة" (tree)، "وأحيانا تختص بالدلالة على السنديان أو على الخشب عامة" (p. 299). والتفسير التقليدي، وقد ساقه أوستهوف (H. Osthoff)، "جعل أصل التطور الصرفي والدلالي كله اللفظَ الهندي ـ الأوربي، ممثَّلاً في اليوناني drûs، "السنديان"، وهو مصدر القيم الأخلاقية المتضمَّنة في لفظي treue و truste. والصفة القوطية triggws، وهي في الألمانية القديمة Gitriuwi Getreu مخلص، قد يكون معناها صلب كالسنديان. وقد زعموا أن السنديان، في العقلية الجرمانية، كان رمز الصلابة والإخلاص، وأن صورة السنديان ألهمت مجموع أنواع التمثيل لمعنى الإخلاص" (p. 299).

هذا التفسير المجمَع على التسليم به، ومن شأنه أن يكون أمثل شاهد على أولية العيني على المجرد، لم يجد بنفينيست كبير عناء في بيان تهافته. وأول ذلك أن الجذر drû لا يدل على السنديان إلا في اليونانية؛ بل الدلالة الثانية حديثة العهد في اليونانية نفسها؛ والذي يزيد ذلك بياناً أن شجرة "السنديان" لا تنمو في تربة الألسن الهندية ـ الأوربية كافة! ثم عاود بنفينيست التحليل بنفسه فبين أن

= متقررة عند الأنفس، لأن العادة تستمر عليها منذ الصبا، وفي الموضوعات الاتفاقية. وربما دعا إليها محبةُ التسالم والإصلاحُ المضطر إليهما الإنسان، أو شيءٌ من الأخلاق الإنسانية - مثل الحياء والاستئناس، أو سُننٌ قديمة بقيت ولم تُنسخ، أو الاستقرارُ الكثير، أو كونُ القول في نفسه ذا شرط دقيق بين أن يكون حقاً صرفاً أو باطلاً صرفاً، فلا يُفطن لذلك الشرط ويؤخذ على الإطلاق". ويقال فيه اليوم: الرأي المسبق، والحكم المسبق، والحكم القبلي...

المعنى الهندي ـ الأوربي ما كان يمكن أن يكون إلا "الرسوخ، الصلابة، السلامة" (p. 300).

إذاً عن هذه الدلالة المشتركة تصدر أيضاً تسمية الشجرة. فعلى العكس من استدلال أوستهوف نرى أن -°derwo-,°drwo-,°dreu بمعنى الشجرة إنما هو استعمال خاص للمعنى العام، وهو الرسوخ، الصلابة. ليس اسم السنديان البدائي هو الذي أبدع مفهوم الإخلاص، بل على العكس أشاروا بالعبارة عن الصلابة إلى الشجرة عامة وإلى السنديان خاصة (p. 301).

ثم ساق بنفينيست مجموعة من حالات مشابهة.

السمة الثالثة العامة في اللغة "البدائية" مردها بزعمهم إلى أن الألفاظ كلها كانت في البداية أسماء أعلام. ولم يزيدوا هاهنا شيئاً على أن بلغوا بالسمة السابقة منتهاها: لو كان ينبغي الظن أن الألفاظ عينية أكثر فأكثر لآل الأمر إلى وضع اسم لكل شيء. وذاك ما لم يفت آدم سميث الإشارة إليه: "تعيين أسماء أعلام للإشارة إلى كل شيء على حدته، أي اختيار أسماء، لعله كان أول خطوة في تكوّن اللغة"(*)؛ ثم تُشتق الألفاظ الأخرى بالكناية باسم العلم عن الاسم المشترك (مثاله: "فلان قيصر"). وعلى ذلك تكون الألفاظ الأصلية أسماء أعلام للأشياء، ويكون اللسان مدونة اصطلاحات. وتجد أقوالا كهذه عند روسو.

ولسوسور صفحة شديدة الوضوح في هذا الصدد، أريد التذكير بها هنا. قال(**):

(*) A. Smith: "Considérations sur l'origine et la formation des langues," reproduit dans: *Varia linguistica* (Bordeaux: [s. n.], 1970), p. 307.

(**) Ferdinand de Saussure, "Notes inédites," *Cahiers Ferdinand de Saussure*, vol. XII (1954), pp. 68-69, et *Cours de linguistique générale*, édition critique (Wiesbaden: [s. n.], 1967), fasc. II, no. 1089-1091, p. 148.

أصل اللغة ليس مكوناً من أسماء. إنما هو عرَض أن يكون الدليل اللساني مطابقاً لشيء متعين للحواس، مثل حصان، نار، شمس، أكثر من مطابقته لمعنى مثل... "وضَع". فهذه الحالة، وإن كثرت، فما من سبب جلي - بل على العكس - يدعو إلى اتخاذها نمطا للغة. (...) هاهنا، على نحو ضمني، إشارة لا يسعنا الغفلة عنها، ولا تيسيرُ انتشارها، إلى أن اللغة إنما هي مدونة أشياء معطاة. أولاً الشيء، ثم الدليل؛ إذاً (وهذا ما سوف ننكره دائماً) أساس خارجي يعطى للدليل، وتمثيل للغة بهذه العلاقة:

أشياء { * ← أ
* ← ب
* ← ج } أسماء

بيد أن التمثيل الصحيح هو أ - ب - ج، دون معرفة أي علاقة فعلية، مثل * - - أ، قائمةٍ على الشيء. لو كان من شأن الشيء، حيثما كان، أن يكون الحدَّ الذي ثبت عليه الدليل لكفّت اللسانيات على التو عن أن تكون ما هي عليه، من القمة إلى القاعدة.

السمة الرابعة في اللغة الأصلية: بما أن اللفظ قريب من الشيء فهو موجود بنفسه (يدل "بالطبع") ولا يحتاج، على عكس ألفاظ اليوم، إلى الانتساب إلى نظام متصلب. وخرج رينان (في الكتاب المذكور، 176) بهذه الخلاصة: "لم تكن اللغة فردية يوماً كما كانت في أصل الإنسان". بين يدي مستعمل اللغة شيء من الحرية في اختيار هذا الدليل أو ذاك، لأن الدلائل كلها لا - تحكمية بطبيعتها، وتبعاً لذلك مفهومة أصلاً. ألا تخال، مرة أخرى، أنك تقرأ وصفاً للاستعمالات الاستعارية للغتنا "نحن"؟

أترك الكلام على سمات أخرى، مشتقة أيضاً مما سبق: الطبيعة

العاطفية، أو اللا ـ عقلانية، أو المفتقرة، أو التلفيقية(*) في اللغة الأصلية. ظل الخلط بين الدليل والرمز قائماً في تلك التأملات؛ ومع ذلك أتي على ذكر أهم سماتهما، لكن في معرض أقوال أخرى من العسير التسليم بها. لكن أليس ذلك كافياً لتكذيب ويتني (Whitney) وكثير ممن تابعه، إذ جزموا، عند ذكر الأبحاث في أصل اللغة، بأن "معظم ما قيل وكتب في هذا الصدد إنما هو كلام فارغ..."؟

اللغة الوحشية

نولي وجهنا الآن نحو نسخة ثانية من الموقف نفسه: يوصف الرمز ويُدّعى أن الموصوف دليل الآخرين. ليس الحديث هنا عن زمان ولّى بل عن "مكان آخر": حلّ محل الزمان المكانُ ومحل التاريخ علمُ الأعراق.

وليفي ـ برول هو الممثل النموذجي لذلك الموقف. نموذجي إلا أنه ليس الوحيد: وذاك هو السبب في الانكباب اليوم على أعماله مع سقوط حظوته. ولا حاجة إلى العودة إلى انتقاد مهمات أفكاره: فذاك أمر مفروغ منه؛ بل ينبغي السعي في صياغة نظرية الرمزي التي وضع لبناتها ـ دون علم منه في بعضها.

وهاهنا أيضاً لابد من أن يكون المنطلق "حضور" المرموز في الرامز.

ليس وجودهما عن علاقة عوينت، فكيف يكون عن اتفاق. بل

(*) أي غير المميزة بين الذاتي والموضوعي. مثال ذلك قول رينان: "يبدو لي أن الإنسان البدائي لم يعش البتة مع نفسه بل عاش منتشراً في العالم حتى لا يكاد يتميز منه" (211)، واقتبس مستصوباً دي بيران، ويرى أن الإنسان البدائي "كان برمته خارج نفسه" (Maine de Biran, *Oeuvres*, III, pp. 42-43).

يدرَك الرمز بوصفه، على نحو من الأنحاء، الكائنَ أو الشيء الذي يمثله، ويمثله هنا معناه الذي يجعله الآن ماثلا. (. . .) عَظمُ فكِّ الطفل الميت عند أمه هو الممثل له بأقوى المعاني، أي المحقق لمثوله الحالي(*).

ليست علاقةَ تماثل، كما اعتقد ذلك آخرون (فما من ترميز في هذه الحالة)، بل علاقة انتماء؛ الرمز "هو" الكائن بمعنى أنه جزء منه.

من الانتماء إلى الرمز، كما يفهمه البدائيون، قد تكون النقلة غير متفطَّن إليها، لأن الرمز، كالانتماء، يصدر عن الكائن أو الشيء الذي يمثله، محققاً بذلك مثوله الحالي (Ibid., pp. 200-201).

وهذا التصور للرمز ينطلق لا على الحركات والأشياء (كفكّ الطفل) بل أيضاً على الألفاظ، من جهة أن الألفاظ تسمّي (والتسمية قريبة من الترميز)؛ وعلى ذلك تكون أسماء الأعلام، كما هو متوقع، هي النموذج الأمثل.

الاسم عندهم ليس وسيلةً ميسرة للإشارة إلى أحدهم أو لتعرّفه بين أغيار، ضرباً من بطاقة ملصقة على كل فرد، من الممكن اختيارها اختياراً تحكمياً واستبدالها عند الحاجة، وتظل خارجية عنه، لا تشارك شخصيته الخالصة في شيء. كلا، بل الاسم الحق، على العكس، . . . انتماءٌ، بأقوى معاني هذا اللفظ، مشارِكٌ كغيره في جوهر ذاك الذي اختص به (Ibid., p. 236).

وقد قدمنا أن هذا الموقف المتوحش كان هو موقف ليفي -

(*) Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* (Paris: [s. n.], 1938).

برول نفسه، إذ رفض استبدال البطائق، مع قيام الحاجة...

ولعلك تذكر أيضاً، في هذا الصدد، أن الانتماء أساس صورة خطابية، هي كناية الاقتران. فكأن تنوع الأسماء (انتماء، مساهمة، جزء عن كل pars pro toto، كناية التطابق) قد أسهم، إسهاماً لا يُتوقع إلا عند البدائيين، في تغييب هوية الشيء. "أثارت الانتباه منذ مدة طويلة استعمالات البدائيين غير المعتادة لصيغة الجزء عن الكل pars pro toto، ولا يرون فيها صعوبة. (...) ولئن استكثر البدائيون منها فلأنها تعبر عن مساهمة يحسونها عميقة بين أجزاء الكائن الحي وكله، بين انتماءاته وهو نفسه" (Ibid., p. 176-178). وقال ليفي ـ برول أيضاً في **الدفاتر** (p. 109): "نفهم عندئذ كيف يبدو أن الجزء يمثل الكل، أي يكون دليلاً، رمزاً...: بضرب من الاتفاق...".

لكن إذا كان بين الرموز والمجازات قرابة، فهل يصح بعدُ الزعم بأنها حكر على المتوحشين؟ تعجّب ليفي ـ برول من كون الألوان عندهم لا تسمى بأسماء مجردة كما هي عندنا، بل بأسماء أشياء لها ذلك اللون (وتلك كناية تطابق تصورية معمِّمة)؛ ونسي بذلك أننا نقول بالطريقة نفسها "برتقالي" (الفاكهة عن اللون) أو "وردي". ومن السهل أن تجد المجازات الأخرى بين أمثلته. ولم يمنع ذلك أحد أتباع ليفي ـ برول من القول(*): "لغتنا تُعدّنا للفكر المنطقي ولا يمكن أن تترجم عن غيره من أشكال الفكر".

أضف إلى ذلك أن ليفي ـ برول نفسه أدرك الشبه الشكلي بين الرمزية البدائية والصور الخطابية، إلا أنه لم يسلّم به: "لا ينبغي لنا

(*) E. Cailliet, *Symbolisme et ames primitives* (Paris: [s. n.], 1935), p. 145.

أن نعتقد أن ذلك إنما هو استعارة، صورة تفعل" (Symboles, p. 270). ولو طلبت أسباب ذلك الرفض لتبين لك أن الاستعارة عند ليفي ـ برول "لعب"، يقابل "الجد". لكن كون المجاز الشعري زخرفاً زائداً ليس، لو تأملت، سوى فكرة (خاطئة) من بين أفكار أخرى. ليست الصورة البيانية هي ما رفضه بذلك ليفي ـ برول، بل أحد أوصافها.

ولعدم تعرّف المجازات في الرموز البدائية سبب ثان: هو أننا اعتدنا اختصار المجازات كلها في الاستعارة وحدها، بل في نوع واحد منها، قائم على الشبه المادي، فلم نعد قادرين على تعرف الأنواع الأخرى. ولذلك يقول ليفي ـ برول أحياناً، في حيرة: "رموز البدائيين. . . ليست بالضرورة نُسخاً أو صوراً من تلك الكائنات وتلك الأشياء" (Ibid., p. 180)، وأيضاً: "لكي تكون الرموز هي الأموات التي تمثلها ليست البتة في حاجة إلى أن تنسخ تقاسيمها" (Ibid., p. 204). فما هي العلاقة التي يقوم عليها الرمز؟ ساق ليفي ـ برول مثال البيت، عند الشخص الذي يسكنه، أو أيضاً هذا الوصف المأخوذ من كتاب **سبنسر وجيلن** (*Spencer and Gillen*) المشهور(*):

كلما سألت الأهالي عن معنى بعض الرسوم كان جوابهم دائماً أن تلك الرسوم إنما وُضعت لعباً، وأنها لا دلالة لها. لكن رسوماً مثلها، مشابهة للأولى تمام الشبه في شكلها، متى وُضعت على شيء يُستعمل في الطقوس، أو أُنجزت في مكان خاص، كان لها دلالة معلومة.

(*) Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés primitives* (Paris: Alcan, 1910),

وأقتبس من طبعة 1951.

أو في **الدفاتر**:

آثار الأقدام ليست جزءاً من الإنسان، إلا أنها رمز له (p. 206).

يعلل ليفي - برول تلك الوقائع بوجود تجريد من نمط جديد، سماه تجريداً صوفياً؛ لكن لا تلبث أن تحلّل الأمثلة حتى تتبين أن ذاك ما كانت الخطابة تسميه "كناية الاقتران". فصورة الوجه لا تُقلق ما لم يرسمها عالم الأعراق: ذلك أن علاقة كناية الاقتران بين الفاعل والفعل أهم من العلاقة المبنية على الاستعارة (أو على كناية التطابق) بين الصورة والكائن الذي تمثله. من الرسوم ما لا معنى له إلا إذا نُقش على شيء مخصوص: لا يكون له معنى إلا من خلال علاقة كناية تطابق مكانية. وكذلك شأن البيت الرامز إلى ساكنه، أو أثر القدم إلى الإنسان. غياب المجازات الظاهر إنما هو حضور مجازات أخرى غير الاستعارة.

تؤخذ خصائص الأنظمة الرمزية أخذاً منطقياً من تعريف الرمز.

ونبدأ بالرموز المنفردة. أولاً، كل اعتداء على الاسم (وعلى الرمز) اعتداء على الكائن - لأن أحدهما جزء من الآخر؛ أو، كما قال ليفي - برول، "التأثير في رمز كائن أو شيء تأثيرٌ في ذلك الكائن أو الشيء نفسه" (*Symboles*, p. 225). وهذا مثال عليه. ذكر مونيه (J. Mooney) أن "الهندي الأمريكي يرى أن اسمه ليس بطاقة وحسب، بل جزء متميز من شخصه، كعينيه أو أسنانه على السواء. ويعتقد أن من شأنه أن يتألم لا محالة من استعمال عدواني لاسمه على قدر ما يتألم من جرح أُلحق بجزء من جسمه" (*Fonctions*, p. 46). هل نحن جميعاً هنود؟

النتيجة الثانية أن هوية الأسماء تدل على هوية الكائنات المسماة أو على جزء منها. وقد رأينا أن ليفي - برول استطاع صياغة ذلك

المبدأ إلا أنه لم يتفطن إلى أنه ينطبق أيضاً على خطابه هو نفسه. وهذا مثال عليه مأخوذ من كتاب كايي:

كانوا يتداولون جناساً آخر في اسم société des missions ("جمعية البعثات"). كانوا يقولون هذه العبارة المدغشقرية: asosay ity (وهي قريبة جداً من النطق الإنجليزي للفظ Society) ومعناها: "أدخِلوهم عندنا". فكان يروج أن تلك البعثات إلى بلدان ما وراء البحار كان الغرض منها أن تضم إلى بلدها الأصلي بلد الهوفا (Hova).

وخلص كايي إلى أن:

السجع في الألفاظ أهم من معناها. نحن نطلب المترادف وهم يطلبون المشترك: تُعدّ الألفاظ كما كانت تعدّ الأشياء (pp. 120-121).

النتيجة الثالثة لكون الرامز جزءاً من المرموز: تمثيل الشيء أو قوله هو أصلاً إيجاد له. مثاله أن النبوءات تتحقق لا لأن الكهنة قادرون على قراءة المستقبل، بل لأن ألفاظ النبوءة تنفث الحياة فيما تشير إليه. ونقل ليفي - برول حالات يسمى الشيء فيها بصيغة الثبوت لكي يتحقق (*Symboles*, pp. 286-288). ووصف كايي الرهبة التي أثارها التحذير من مصيبة: لأن لذلك الكلام نفسه نصيباً في إيقاعها.

النتيجة الرابعة: لا فرق عند المتوحشين بين التعاقب والسببية. ذكر غراي (Gray) أن "أحدهم إذا مر في طريق، فسقط عليه ثعبان من شجرة، وعلم في اليوم التالي أو في الأسبوع التالي أن ابنه توفي في كوينسلاند (Queensland)، اعتقد أن إحدى الواقعتين سبب في الأخرى" (*Fonctions*, 72). ولخص ليفي - برول تلك النظريات على النحو التالي: "البدائيون... يخلطون السابق والسبب. ولعل ذاك هو

الخطأ الاستدلالي الذائع الذي يسمى مغالطة Post hoc, ergo propter hoc ("وقع بعده إذاً لزم عنه") (Ibid., p. 73). وهو نفسه يرى أن ذلك "علاقة صوفية... بين السابق واللاحق" (p. 74). لكن تلك السمة أيضاً من نتائج الخصائص المكونة للرمز. بما أن الرامز جزء من المرموز وأن الاشتراك يستتبع الترادف فتقارب الروامز يستتبع تقارب المراميز[10]: لن يكون "من قبيل الصدفة" وقوع رمزين جنباً إلى جنب. وينبغي التذكير في هذا الصدد بأن رولان بارت عرّف قانون الحكاية، الأدبية وغيرها، بقوله:

محرك النشاط الحكائي إنما هو الخلط بين التعاقب واللزوم، فبحسب القارئ للحكاية أن ما يأتي بعد الشيء لازم عن ذلك الشيء. فتكون الحكاية، على ذلك، تطبيقاً حرفياً للخطأ المنطقي الذي فضحه المتكلمون المدرسيون بقولهم: وقع بعده إذاً لزم عنه.

وكان فرويد ـ وكلام كل واحد على ما يعرفه حق المعرفة ـ يرى أن ذلك المنطق المتوحش نفسه يعمل عمله في الحلم:

يعلّمنا التحليل النفسي أن نرد التقارب في الزمان إلى ترابط الوقائع. والحلم... يعرض العلاقات المنطقية بوصفها متزامنة. (...) العلية يمثلها التعاقب[*].

فهل ينبغي حكر الحكاية والحلم على المتوحشين أو على المساهمة الصوفية؟

---

(10) لم نشأ تذكير "الرامز" و"المرموز" في الجمع ولا تأنيثهما؛ فكسرنا: قسنا الأول على "الساعد" و"السواعد"، والثاني على "المجموع" و"المجاميع".

(*) R. Barthes: "Introduction à l'analyse structurale des récits," in: R. Barthes [et al.], *Poétique du récit* (Paris: [s. n.], 1976), p. 22, et Freud, *L'interprétation des rêves* (Paris: [s. n.], 1967), pp. 216, 271-272.

أما فيما يخص "النظام" الرمزي فلا يمكن فهم تصور ليفي ـ برول إلا بقلبه. ذلك أن السمة المميزة للاستعمال الرمزي هي، عنده، انعدام النظام، ويبرره بقوله: "ما تمثله [الرموز] يبدو غير متعين تعييناً واضحاً في ذهن البدائيين" (*Symboles*, p. 195). إلا أن لنا أن نسأل: أليس ذاك الإبهام، ذاك الانعدام المزعوم للنظام، إنما هو علامة نظام آخر، لم يعرف ليفي ـ برول إلى إدراكه سبيلاً إلا أنه من الممكن استخلاصه من أمثلته.

يستحضر الرامز عدة مراميز لا بانعدام النظام، بل لأن كل مرموز من شأنه أن ينقلب هو أيضاً رامزاً. ساق ليفي ـ برول المثال التالي: ورقة الشجرة ترمز إلى الأثر الذي عليها (بكناية تطابق)، وهذا الأثر يفيد الرجل الذي داس عليها (بكناية تطابق أيضاً)؛ وهذا الرجل يرمز إلى القبيلة التي ينتمي إليها (بكناية اقتران) (Ibid., pp. 230 et s).

وفي كتاب كايي **الرمزيات والأنفس البدائية** مثال شديد الوضوح عن القلب، يمكن إيجازه في جملة: "من وُلد والقمر أحمر صار ملكا". هذا القول يبرره كون الأحمر مقترناً بالدم وبالعزة تبعاً لذلك. فمن الممكن عرض عملية الترميز على الشكل التالي:

الرامز	الدم	الأحمر	القمر	الأشخاص ← الملوك
المرموز	القوة	الدم	الأحمر	القمر القوة

الدم رامز العزة (بكناية تطابق) إلا أنه مرموز الأحمر (بكناية اقتران). والأحمر رامز الدم ومرموز القمر، أو على الأصح منزلة من منازل القمر (بكناية اقتران أخرى). لكن تلك المنزلة نفسها (بعد أن اكتسبت بذلك معنى العزة) انقلبت مرموزاً للمولودين فيها، بكناية تطابق زمانية. كل رامز يكون بدوره مرموزاً؛ ويتدرج القلب في

سلسلة قد تدوم إلى ما لا نهاية؛ وكل رامز جديد يكتسب مراميز العمليات الرمزية السابقة: يكتسب الأحمر، بوساطة الدم، "معنى" العزة (كما تكتسبها منزلة من منازل القمر أو المولودون فيها) مع أنه ما من علاقة رمزية مباشرة. ثم تتوقف هذه العملية وتتغير العلاقة (وقد أشرت إلى ذلك بسهم مزدوج، بخلاف الأسهم المفردة): يرمز الملك أيضاً إلى العزة؛ ذاك لقاء بين سلسلتين رمزيتين متميزتين، من شأنه أن يقع بتماثلِ مرموز (هو "العزة"). بين أيدينا إذاً علاقة جديدة، خاصة بأنظمة الرموز؛ وقد نسميها "المعادلة".

والتعيين المضاعَف عملية أخرى تتميز بها الرمزية؛ ومن شأن من يجهلها أن يحكم بأنها علامة على انعدام النظام. ساق عنها كايي المثال التالي:

مات لبدائي شاب ولدُه البكر فسمى الثاني روالاهي (Roalahy). فلما سألته أجابني: سميته كذلك، روالاهي (= اثنان + رجل)، لأنه هو إياه ويحل محلّ البكر، وأيضاً لأن نطق اسمه يذكّر بنطق رولان (Roland)، والظاهر أنه كان من مشاهير البيض (الكتاب نفسه، ص 119).

ليس جويس إذاً مخترع تلك الطريقة: ما من مستعمل للأنظمة الرمزية إلا يفعل فعله.

يتبع...

الفصل الثامن

خطابة فرويد

النكت اللفظية ـ النكت المعنوية. التكثيف، التعيين المضاعف، التعريض، التمثيل غير المباشر. التوحيد، النقل. الجناس، الاستعمال المتعدد، المعنى الملتبس. الاقتصاد والخُلف. الخطابة والرمزيات عند فرويد.

قلة قليلة من المؤلفين عنيت بوصف أشكال الخطاب وصفاً عاماً عوض تأويل نصوص خاصة؛ لذلك كانت نتائج أبحاثهم جديرة باهتمامنا. ومن بين هؤلاء المتوحدين يحتل موقعاً بارزاً، بين كتاب ليسينغ **رسائل في الخرافة** وكتاب بروب **شكل الحكاية الشعبية**[1]، كتاب **النكتة وعلاقاتها باللاشعور.**

الكلاسيكيون، كما لا يخفى، أحق بأكثر من التبجيل؛ ومن أسف أن ذاك ما حظي به ذلك الكتاب. فقد منع الإعجاب العام عدداً من القراء من اتخاذ الموقف الذي أرشد إليه فرويد نفسه: وهو

---

(1) كتاب بروب (V. Propp) هذا (*Morphologie du conte*) ترجم ثلاث مرات: **مورفولوجية الخرافة** (الدار البيضاء، 1988)، و**مورفولوجيا الحكاية الخرافية** (جدة، 1989)، و**مورفولوجيا القصة** (دمشق، 1996).

وصف الموضوع الملاحظ بأدق ما يمكن وأكمله. تلك هي السبيل التي أشار إليها فرويد في قلب كتابه، جاعلاً ما تخرج به دراسته من نتائج عامة وقفاً على عمل التحليل اللساني والخطابي لأمثلة بأعيانها: "للبت في المسألة [في قيمة دعواه] يكفي الجزم هل من شأن التحليل المتبصر، المتناول لكل مثال على حدته، أن يبرهن أن هذا التصور [تصوره هو] لتقنية النكتة يلوي الحق لَيّاً فيَحول بذلك دون أي تصور آخر أبسط وأعمق، أم أن على النقد، على العكس، أن يسلّم بأن القضايا التي اقترحتْها دراسة الأحلام تؤكدها حقا دراسة النكتة"(*). وعلى المحك المقترح هنا أريد أن أضع نص فرويد، "متناولاً كل مثال على حدة".

عمل النكتة شبيه بعمل الحلم؛ وذاك ما حدا فرويد، بعد دراسة أحدهما، إلى التصدي للآخر. لكن للنكتة، في ما أرى، مزية على الحلم يبدو أن أحداً قلما تفطّن إليها: هي أنه أيسر منالاً للملاحظ. في الحلم لابد من الاتكال على تأويلات الحالم وتداعياته ـ ومن العسير التحكم فيها ـ ؛ أما النكتة ففيها مادة كلامية ثابتة لا جدال فيها؛ وشهادة اجتماعية، تشترك فيها ذوات الثقافة الواحدة، على الطريقة التي ينبغي أن تؤول بها تلك الألفاظ (الحلم، كما قال

(*) ص 255 (وتحيل أرقام الصفحات إلى نشرة الجيب التي صدرت عن غاليمار (Gallimard) سنة 1971). ومن الآن فصاعداً تحيل الإحالات غير المرفقة بإشارة خاصة إلى هذا الكتاب؛ أما نصوص فرويد الأخرى فيشار إليها بالاختصارات التالية: *IR*= تأويل الأحلام (*L'interprétation des rêves*, PUF, 1967)؛ *IP*= مدخل إلى التحليل النفسي (*Introduction à la psychanalyse*, PB Payot, 1965)؛ *NC*= محاضرات جديدة في التحليل النفسي (*Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1971)؛ *RI*= الحلم وتأويله (*Le rêve et son interprétation*, Gallimard, 1969)؛ وجميعها صادرة بباريس.

فرويد، "ليس تجلياً اجتماعياً ولا وسيلة للإفهام" (*NC*, p. 14). سأنطلق إذاً، على عكس ما يقتضيه الترتيب الداخلي لأعمال فرويد، من النكتة، ثم لا أقابلها إلا في مرحلة ثانية بمجالات أخرى، كالحلم.

النكتة، كما يدل على ذلك اسمها بالفرنسية (mot d'esprit)، من منتجات اللغة (هي mot. . .، "لفظ"). فعلى كل قول قاطع في شأنها أن ينبني على ملاحظة متصلة بطبيعتها الكلامية. وقد امتثل فرويد تلك القاعدة في معظم الأحوال لكن ليس على الدوام؛ لذلك لن نسايره عندما تقوم فوارقه على سمات غير لسانية. قال مثلاً (p. 57): "صنف جديد من تقنية المعنى الملتبس. . .: يقوم مِلَحُها كلِّه على الخصوص على المعنى الجنسي. فمن الممكن تخصيص هذه المجموعة باسم الالتباس (zweideutigkeit)". وما من فرق لساني بين doppelsinn، أو المعنى المزدوج (وهو اسم المجموعة العام)، وهذا zweideutigkeit، أو الالتباس (وهو اسم الفرع)، كما تشهد بذلك تلك الألقاب نفسها؛ وليس "المعنى الجنسي" صنفاً لسانياً. سنكتفي إذاً بوصف "خطاب النكتة". ونظرتي ليست هي نظرة فرويد ومن تبعه من المحللين النفسيين: لا يعنى التحليل النفسي بالنكتة لأجل نفسها، وإنما لأنها وسيلة لمعرفة اللاشعور (أو النفسية البشرية عامة). هل في ذلك ما يدعو إلى الجزم بأن عمل الوصف اللساني الذي انكب عليه فرويد (لاسيما في الفصل الأول من كتابه) لا تكاد تكون له قيمة؟ أرى عكس ذلك: ليست مسائل اشتغال النص مما انصبت عليه عناية فرويد، إلا أنه استطاع إدراكها ومعالجتها معالجة تستحق التنويه. ينبغي إذاً قراءة تلك الصفحات قراءة متأنية، مع السعي في شرح الحدوس، وبيان أسباب التناقضات، والوصول إلى منطق المجموع.

ويتبين من نظرة أخرى أنه لابد منذ البداية من احتراز منهجي، يعيد النظر في عمل فرويد الوصفي من أصله، إلا أنه، مع ذلك، ليست له عواقب ذات أهمية. فعلى طول الفصل في "تقنية النكتة" يوحي فرويد بأنه يصف "فئات" من النكت؛ لكن لا يمكن قبول وصفه، بالجملة، إلا إذا كان الكلام على "أصناف"، وهذه ليست بذلك فئات يقصي بعضها بعضاً. والعمل نفسه بفصل الفصول الفرعية بعضها عن بعض برهان على أن تلك، عند فرويد، فئات مستقلة: "مجموعة هامة" (p. 64)، "المجموعات السابقة" (p. 68)، "هاتان المجموعتان من الأمثلة" (p. 86)، "تقنيةُ مجموعة جديدة" (p. 107)... إلخ. والنظر في مثال واحد كاف للبرهنة، على عكس ذلك، على أن السبيل الوحيد للإبقاء على تقسيماته هو حسبانها لا مجموعات غيرَ داخلٍ بعضُها في بعض، بل سمات يمكن الوقوف عليها تباعاً، ومن شأنها برمتها أن تنطلق على نكتة واحدة.

عرّف فرويد، في صدر الكتاب، المجموعة بسمة "التكثيف بألفاظ منحوتة"؛ أي حسب مبدأ "صرفي"؛ مثالها:

عندما نشر فلوبير روايته الشهيرة **سلامبو** (*Salammbô*)، وتدور أحداثها في قرطاجة، تهكم منها سانت ـ بوف وسماها *Carthaginoiserie* (**تفاهة قرطاجية**)، للإفراط في طلب التفاصيل (p. 30).

ولكن، بعد قريب من ثمانين صفحة، وقف فرويد على مجموعة أخرى، سماها "التمثيل بالشبيه"، وأحد فروعها هو التعريض بالمشابهة، وفيه اللفظ التالي:

dichteritis ("شعراء الدفتيريا"). هذا التعريض يشبّه خطر أوبئة الدفتيريا بتزاويق شعراءَ (dichter) منعدمي الإلهام (p. 112).

والمسوّغ لإدراج هذا المثال في مجموعة التعاريض هو القول بمشابهة "دلالية" بين الدفتيريا والشعراء.

لكن من البين أن كل واحد من هذين المثالين كان من الممكن أن يوصف بما وُصف به الآخر. قرطاجة فلوبير "تشبه" التفاهة؛ ولفظ dichteritis (= dichter + diphteritis) حقاً "لفظ منحوت"! لم يزد فرويد شيئاً على أن اتخذ أحد المثالين شاهداً على الطريقة الصرفية، والآخر على الطريقة الدلالية. فهما طريقتان (أي صنفان) مختلفتان، لا فئتان متمانعتان. وكذلك الشأن في كثير من "مجموعات" النكت، وأحياناً يدرك ذلك فرويد نفسه (تنتمي إحدى النكت إلى مجموعة "التوحيد"، إلا أن فيها "التعريض"، وكذلك "التكثيف"...؛ وانظر كذلك التكرار الثقيل للأمثلة نفسها في عدة مجموعات، مثلاً ص 47 و58).

لكن هذا الخلط، وإن كان في الأصل، لا يؤثر في نظام التصنيف: يكفي ألا يغيب البتة عن الذهن الفرق بين الفئة والصنف. لن نعنى هنا إذاً بإعادة تصنيف الأمثلة التي أسيء توزيعها، بناء على هذا التصحيح.

وإليك الآن الصورة التي جاء عليها التصنيف الجامع الذي انتهى إليه فرويد في قلب الفصل الأول من **النكتة**:

- فكاهات
  - روحية الكلمات
    - تكثيف
      - مع الكلمات المركبة
      - مع التعبيرات
      - كلمات كاملة ومكوناتها
    - استخدام المواد نفسها
      - انقلاب
      - تعديل طفيف
      - كلمات نفسها بمعنى مليء أو فارغ
    - معنى مزدوج
      - اسم علم وأسماء الأشياء
      - معنى مجازي وحرفي
      - لعبة الكلمات
      - التباس
      - معنى مزدوج مع تلميح
  - روح الفكر
    - تورية
    - أخطاء في التفكير
      - انتقال
      - تفسير خاطئ
      - أخطاء أخرى
    - توحيد
    - تمثيل
      - على العكس
      - بالمماثل
      - مقارنات

هذه اللوحة لا تظهر البتة برمتها في كتاب فرويد، إلا أن أجزاءها يمكن الوقوف عليها في ص 59 و86 (وفيها وُصف النقل والمعنى المعكوس بأنهما خطآن في الاستدلال) وص 116 (وعلى ذلك إذاً "قد تكون أخطاء الاستدلال ـ التوحيد ـ التمثيل غير المباشر أبواباً جوهرية تدخل تحتها تقنيات نعرفها حق المعرفة، هي تقنيات النكتة المعنوية").

النكت اللفظية ـ النكت المعنوية

ننظر أولاً في المقابلة الكبرى بين النكتة اللفظية والنكتة المعنوية. ومن عجب أن هذه المقابلة لم تُذكر بتة؛ غير أن فرويد يحيل عليها بوصفها صنفاً قائماً متعيناً؛ مثاله: "بناء على المواد المستعملة في تقنية النكتة ميّزنا في ما تقدم النكتة اللفظية من النكتة المعنوية" (p. 132). لكن من البين أن دور هذه المقابلة بالغ الأهمية؛ قال فرويد: "الأصل المزدوج للمتعة الروحية ـ تلاعب بالألفاظ وتلاعب بالأفكار، وتبعاً لذلك، التمييز الهام بين النكت اللفظية والنكت المعنوية يعسر معهما أن تصاغ في أقوال قصار مضبوطة قضايا عامة متصلة بالفكر" (p. 209, je souligne). مقابلة أصلية، تظل قائمة على الرغم من اضطراب التصنيف في القسم الثاني، عندما اعتمد فرويد النظر إلى الأمور من جهة "التكوين النفسي للنكتة" (لا من جهة التقنية الكلامية).

والصلة بين هذين التصنيفين، اللساني والتكويني النفسي، تستحق هي أيضاً أن يوقف عندها لحظة. قسم فرويد النكت كلها، بحسب معيار التكوين النفسي، إلى ثلاث مجموعات: **1.** التلاعب بالألفاظ (pp. 180 et s) **2.** الألفاظ التي "يوقع فيها على شيء معلوم" (pp. 183 et s). **3.** المعنى المعكوس (pp. 188 et s). كيف تطابق هذه المجموعات الثلاث المقابلةَ بين النكت اللفظية والنكت

المعنوية؟ ذكر فرويد أولا أن المجموعة الفرعية الثالثة (المعنى المعكوس) "تضم معظم النكت المعنوية" (p. 188)؛ يوحي ذلك إذاً بأن 1 و2 من قبيل النكت اللفظية. لكنه قال بعد ذلك بصفحات: "الأولى والثالثة [من مجموعات تقنيات النكت]... تلطيف نفسي من الممكن، بمعنى من المعاني، مقابلته بالاقتصاد، وهو تقنية المجموعة الثانية. فما من تقنية في النكتة، وما من متعة ناشئة عن تلك التقنيات تبعاً لذلك، إلا ومردها إلى ذينك المبدأين... وهذان الضربان من التقنية ومن فائدة المتعة يطابقان، جملةً لا تفصيلاً، ذاك التمييز بين النكت اللفظية والنكت المعنوية" (pp. 192-193) وهذا أمر عجب: 1 و3 من قبيل النكت اللفظية، و2 من قبيل النكت المعنوية. لقد تبادل 2 و3 انتماءهما في غضون صفحات قلائل...

وأياً ما تكن صلة مقابلة النكت اللفظية والنكت المعنوية بالقسمة الجديدة فهي تظل قائمة، شاهدة بذلك على أهميتها في وصف فرويد، إلا أنه، كما قدمنا، يحيل عليها أكثر مما يعرّفها (وانظر أمثلة أخرى في ص 107 و110). فلعل الأَولى أن يُسعى في فهم الفرق في اللحظة نفسها التي أدرج فيها فرويد أولى مجموعات الألفاظ المنتمية إلى النكتة المعنوية؛ وهي اللحظة التي ذكر فيها النقول. قال: "مثالنا السلمون بالمايونيز(2) يبين أن النكتة بالنقل تظل شديدة الاستقلال عن عبارتها الكلامية. ليس مردها إلى تتابع الألفاظ، بل إلى تتابع

(2) "السلمون بالمايونيز" عنوان نكتة مؤداها أن رجلاً فقيراً اقترض قدراً من المال من صديق له غني؛ فلم يلبث هذا أن وجد غريمه في مطعم فاخر، يأكل وجبة "السلمون بالمايونيز". فصاح: أفي هذا يُنفق مالي؟ فرد عليه مستنكراً: لست أفهم: متى كنتُ معدِما لا أستطيع أكل السلمون؛ ومتى كان معي مال لا ينبغي لي ذلك؛ فمتى يحق لي أكل السلمون؟ والعبرة فيها إعادة النظر في مبدأ خلقي يوصي بالزهد في الملذات طلباً لأخرى آتية، لكنها غير مضمونة؛ وهو عند فرويد مبدأ "أقرته قلة من الأغنياء الأقوياء لأنهم لا يعوزهم إشباع رغباتهم كيفما كانت".

المعاني" (p. 74). ومن شأننا اليوم أن نسمي المقابلة بين "العبارة الكلامية" و"المعاني" مقابلة "الدال" و"المدلول". فهل من الممكن الجزم إذاً بأن المقابلة واقعة بين نكتة تتحقق في الدال وحده، ونكتة تتحقق في المدلول وحده؟

ذاك في الظاهر هو تأويل المقابلة الذي اقترحه فرويد؛ إلا أن ذلك يستدعي بعض الشرح. ذلك أنه ليس من شأن أي نكتة كان (كما يشهد بذلك اسمها في الفرنسية: mot d'esprit) أن تستغني عن هذا ولا عن ذاك. فلفظ carthaginoiserie ("تفاهة قرطاجية") مثلاً متصل بالدال، ولكن أيضاً، كما لا يخفى، بالمدلول (وإلا فما من معنى (esprit))؛ والنكتة لا يمكنها أن تتحقق إلا بالألفاظ، أي بالدوال. فهل هاهنا "تغيير" للدال في الحالة الأولى (كما هو الشأن في carthaginoiserie نفسه)؟ ولكن عندئذ ينبغي أن تُقصى من هذه المجموعة الأولى فئتان من فئاتها الفرعية، "استعمال المادة نفسها" و"المعنى المعكوس" (واسمه يشير أصلاً إلى أنه متعلق بالمدلول)؛ فتكون المجموعة، بذلك، مختصرة في شيء غير ذي بال.

ينبغي إذاً تأويل المقابلة تأويلاً مختلفاً. لم يزل المدلول دائماً وجيها، والدال دائماً ضرورياً. لكن، بالإضافة إلى ذلك، من شأن الدال (لفظ النكتة) أن يكون مطاوعاً أو غير مطاوع للاستبدال. فإذا استطعنا أن نستبدل باللفظ الذي ينطلق منه معنى النكتة بأحد مترادفاته، دون أن نبطل الضحك، فنحن في مجال "المعنى". وإذا استحال ذلك الاستبدال إلا بالإضرار بمعنى النكتة فنحن في مجال "الألفاظ" (ولا حاجة مع ذلك إلى تغيير الدال).

التكثيف، التعيين المضاعف، التعريض، التمثيل غير المباشر

يضطلع لفظ التكثيف بدور بالغ الأهمية في احتجاج فرويد؛

لذلك سنبدأ بتفحصه في استعمالاته المختلفة(*).

لقد ظهر أول مرة للدلالة على العدوى التي انتهت، من familier "ودي" وmillionnaire "مليونير"، إلى famillionnaire "ودية مليونير" (p. 26)؛ فالتكثيف هنا إسقاط لبضعة "مقاطع صوتية".

لكن معنى التكثيف يتسع عند تحليل مثال آخر، هو مثال rote fadian (pp. 33-34):

أليس هذا rouge fadian ("الخيط الأحمر") هو الذي يمتد على طول تاريخ آل نابليون؟ (p. 31)،

فهو ناتج عن جملتين أعيد بناؤهما كالتالي: "إذاً هذا الرجل الأحمر هو الذي كتب تفاهات عن نابليون" و"الخيط (faden) الأحمر الممتد على طول كل شيء". "ينتهي التكثيف من جهة إلى اختصار مهم، ومن جهة أخرى لا إلى بناء لفظ منحوت مدهش، بل إلى تداخل عناصر من المكونين الاثنين" (p. 34). ويدل اللفظ هنا على إسقاط لا لمقاطع، بل "لجمل" برمتها نعيد بناءها في أثناء التأويل. وليس ذلك وحسب، بل يستحضر الخيط الأحمر أيضاً، بواسطة استعارة، وحدةَ مجموعةٍ بعينها (انظر: ص 31 ـ 32)؛ وهذا أيضاً من قبيل التكثيف. فمن الممكن الجزم بأن التكثيف يكون كلما دفعَنا دال واحد إلى معرفة أكثر من مدلول؛ وبعبارة أبسط: "كلما كان المدلول أوفر من الدال". وذاك هو التعريف الذي وضعه للرمز كروزير الرومنسي، أحد كبار علماء الأساطير: "بعدم تطابق الكائن والشكل وبتجاوز المحتوى للعبارة عنه" (*Symbolik und Mythologie*... p. 59).

(*) من المفيد قراءة تحليل ذلك اللفظ (لاسيما في **تأويل الأحلام**) الوارد في: J.-F. Lyotard, *Discours, figure* (Paris: [s. n.], 1971),

لاسيما ص 243، وتحليل: Jean-Paul Martin, "La condensation," *Poétique*, vol. 26 (1976), pp. 180-206.

وظل اللفظ، في سائر الكتاب، محافظاً على اشتباهه.

تارة يُستعمل بمعنى "تجاوز المدلول للدال". مثاله ص 60: ففيها تخلى فرويد عن التمييز الذي أقامه قبل (بين التكثيف والمعنى الملتبس) وجعل التكثيف لفظاً عاماً، شاملاً لكافة المجموعات التي كانت إلى ذلك الحين منفردة (وذلك، والحق يقال، بواسطة مفهوم لم يتضح بعد، وسأعود إليه، هو مفهوم الاقتصاد). ساق مثالاً عن المعنى الملتبس:

من أوائل ما قامت به دولة نابليون الثالث أنها، كما لا يخفى، صادرت ممتلكات أسرة أورليان. فصنعوا من ذلك نكتة جميلة: ذاك أول تحليق (vol) للنسر (p. 52).

وعلق عليه بما يلي: "لكن ذاك التحليق غصب؛ فالمراد إذاً هنا المعنى الملتبس للفظ vol. ولتبرير ذلك اللفظ يدل vol في آن على فعل الطيران بالأجنحة وعلى السرقة. أفليس هاهنا في آن تكثيف واقتصاد؟" (p. 60). أو أيضاً ص 250، لمقارنة طرائق النكتة بطرائق الحلم: "يكون أحد عناصر الحلم النقطة التي تتقاطع وتلتقي فيها أفكار الحلم، وينبغي، على وجه العموم، أن يعدّ أنه مضاعَف التعيين بالقياس إلى تلك الأفكار". وإذا كان أحد العناصر نقطة تقاطع سلسلتين فلأنه ينتمي إليهما معاً، وله بناء على ذلك "استعمال مزدوج".

وتارةً، على العكس، يظل التكثيف "مقابلاً" لألفاظ أخر، من المرتبة نفسها، مثل النقل والتمثيل غير المباشر (انظر ص 253).

ينبغي البدء بتوضيح المقابلة بين "التكثيف" و"المعنى الملتبس"، إذ يخفيها التردد بين علاقة الاشتمال وعلاقة التمانع: الإشارة "في آن واحد" إلى مدلولات عدة (مثل famillionnaire "ودية مليونير"، إذ يحيل على familier "ودي" وmillionnaire

"مليونير") تقابل الإشارةَ إليها "على التعاقب" (مثل الخيط الأحمر). والمسألة التي تقوم بعد ذلك هي أن تعرف هل لفظ التكثيف يشير إلى نوعي تجاوز المدلول للدال، أم إلى نوع واحد، وإلى أيهما عندئذ؟ يبدو لي أن مسايرة فرويد (وأيضاً مسايرة ما جرى عليه استعمال ذلك اللفظ في **تأويل الأحلام**) في حمل التكثيف على المعنى العام. يحثنا بعدُ على ذلك المثالان اللذان مكّنا من إدراجه: ففي der rote fadian ترميز متعاقب؛ وفي famillionnaire ترميز متعدد متزامن. وعلى ذلك يكون "التكثيف" اسماً للعملية التي نتيجتها هي "الكثافة" الرمزية في النكتة، وهي كثافة تمتد إلى كل رمزية لسانية؛ و"التعيين المضاعف" أيضاً عملية (وقد استعمل فرويد تلك العبارة، في "تأويل الأحلام" خاصة، على أنها بديل عن "التكثيف"(*) و"القلب" كذلك، وهما لفظان من الممكن أن يشار بهما على وجه أصحّ إلى نوعي التكثيف، في التزامن وفي التعاقب.

ولفظ "التكثيف" شديد الاطراد في وصف "النكتة اللفظية"،

(*) قال فرويد عن **التكثيف**: "من الممكن التعبير أيضاً بغير ذلك عن الواقع الذي يفسر ذلك كله بأن يقال: كل واحد من عناصر محتوى الحلم **مضاعَف التعيين**، كأنه يمثَّل مرات عدة في أفكار الحلم (*IR*, p. 246). وهذا التقارب بين الألفاظ كثيراً ما أشير إليه منذ ذلك العهد، انظر:

E. Jones: "The Theory of Symbolism," in: *Papers on Psychoanalysis* (Boston: [n. pb.], 1961), p. 106,

في المصدر المذكور، هامش رقم 2: "berdeterminierung (التعيين المضاعف)...: هو والتكثيف شيء واحد"، وعند لابلانش وبونتاليس في كتاب:

Vocabulaire de la psychanalyse (Paris: [s. n.], 1968), p. 468,

"التعيين المضاعف أثر عمل التكثيف". وعندما سعى فرويد في تحديد معنى "التعيين المضاعف" نص على سمة التزامن في العلاقة: "يلاحظ باطراد أكبر تعيين مضاعف تكون فيه شذرة من الحلم، محتواها خارج عن لحمة الأفكار، مستعملة "في آن واحد" لتمثيل حالة وظيفية بعينها (*IR*, p. 430, c'est Freud qui souligne).

إلا أنه زال في وصف "النكتة المعنوية". ويدق ذلك الزوال جرس الإنذار: أليس المفهوم متستراً خلف لفظ آخر؟ يُستشف ذلك من إحدى جمل فرويد: "لا يكاد يتميز التعريض مع التغيير من التكثيف مع الاستبدال..." (p. 112). قامت القرابة عن طريق توسط لفظ ثالث: هو الإغفال، وهو مرادف للتكثيف، كما يمكن استقراء ذلك من ملاحظاتنا السابقة(*)، وهو أيضاً سمة ملازمة للتعريض: "في كل تعريض، لو تأملت، إغفال، هو إغفال تتابع الأفكار المنتهي إلى التعريض" (Ibid.). للتعريض الآن دور شبيه بالدور الذي كان للتكثيف: "قد يكون التعريض أكثر الطرائق تداولاً وأيسرها في تقنية النكتة" (p. 115). ومثال التعريض:

لقينا مرة أخرى يهوديينْا أمام بناية الحمّام. فهمس أحدهما: ها قد مر عام بالتمام والكمال (p. 114).

تعريض برُهاب الماء، وتبعا لذلك باتساخ اليهود.

كيف يتعرف التعريض؟ "تكمن أهم سماته في إحلال عنصر متصل بتداعي الأفكار..." (p. 109). معنى ذلك أن التعريض إنما هو استحضار معنى ليس هو المعنى المباشر والأولَ للألفاظ التي يُنطق بها: أي أنه وجود أكثر من مدلول لدال واحد. لكن لا ينطلق اللفظ هذه المرة إلا على واحدة من العمليتين المميزتين فيما تقدم: عملية الاستحضار المتعاقب (لا المتزامن، كما هي الحال في التعيين المضاعف). وفي نص آخر (*IP*, p. 159) أقام فرويد مقارنة مهمة للتعريض في الخطاب العادي وفي النكتة وفي الحلم. وشكلُه

(*) لا شك في أنه مرادف جزئي، إلا أنه مع ذلك مرادف. انظر: Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 244,

"يبدو لأول وهلة أن التكثيف يعمل عن طريق الإغفال...".

المنطقي لا يتغير أبداً؛ إلا أن عليه في الخطاب العادي أن يفي أيضاً بشرطين آخرين: "ينبغي أن يكون التعريض قابلا للإدراك بيسر، وينبغي أن يكون بين التعريض والفكرة الحقيقية علاقة محتوى". ومن شأن النكتة أن تُعلق الشرط الثاني؛ أما الحلم فيعلقهما معاً (وهنا أيضاً نحس بأن قدرات الملاحظة عند فرويد تفوق جودة وصفه).

وإلى الأسرة الدلالية التي تضم التكثيف والتعيين المضاعف والتعريض ينتمي لفظ رابع: هو "التمثيل غير المباشر". لكن له دوراً أضيق وهو فضلاً عن ذلك صريح الارتباط بالتعريض. إليك كيف أدرجه فرويد: "لقد عرّفت، في أثناء ذلك، التعريض بأنه تمثيل غير مباشر ثم اتضح لي الآن أن مختلف صيغ التعريض، وكذا التمثيل بالضد أو بتقنيات أخر ما زالت قيد الدراسة [لم يتبق منها إلا التشبيه]، من شأنها أن تدخل في مجموعة واحدة كبرى أرى أن اسم التمثيل غير المباشر أكثر إفصاحاً عنها" (p. 116). لكن صيغ التعريض المختلفة تلك قد وُصفت، ص 107، بأنها ما "يشبه"، أو ما "يتصل"، أو ما "ينتمي": وليس ذلك إذاً سوى عبارة اصطلاحية أخرى عن الاستعارة وكناية المطابقة وكناية الاقتران. حتى إذا أضفت "التمثيل بالضد"، أي الطباق، والتشبيه، كان بين يديك قائمة تكاد تكون كاملة من "المجازات" الخطابية، وهي، كما لا يخفى، "تمثيلات غير مباشرة".

تبدو المجازات المعروضة هنا إذاً كأنها صيغ التعريض. أما من فرق بتة بينها وبينه؟ يُستشف ذلك من حاشية في ص 35، وفيها ورد لفظ "التعريض" أول مرة: "ينبغي وصف التغيير الذي يحل محل الشتم الذي أُغفِل بأنه تعريض به، لكونه لا ينتهي إليه إلا بتوسط قياس منطقي" (والتنبيه مني). المجازات والتعاريض أيضاً من قبيل

الترميز المتعاقب (القلب)؛ إلا أنها تتميز من جهة أخرى، لم تُستغل في كتاب فرويد ولابد لنا من تركها الآن. ذلك أن المجازات ترفع معنى الألفاظ الحرفي (دون أن تزيله تماماً) وتحل محله معنى جديداً؛ والتعريض على العكس يحافظ على معنى الجملة الأصلي إلا أنه يمكّننا من أن نشرك به، عن طريق الاستنباط، قولاً جازماً جديداً(*). ويبقى أن تجاوز المدلول ضمني هنا وهناك، وفي ذلك ما يبرر استعمال لفظ وحيد: هو التكثيف، نفسه.

التوحيد، النقل

فلننظر الآن في أصناف أخرى من تصنيف فرويد.

صنف "التوحيد" أولاً. ظهر هذا اللفظ في وصف مجموعتي النكت، اللفظية والمعنوية. يسمّى في الأولى تقنية تنضاف إلى آليات أخرى تقدم الوقوف عليها. واستعمل أول مرة في وصف نكتة منسوبة إلى شلايرماخر:

Eifersucht ist eine Leidenschaft die mit Eifer sucht was Leiden schafft (p. 49).(3)

وعلق فرويد: "هاهنا إقامة علاقة غير مألوفة، ضرب من التوحيد، بتعريف Eifersucht بمقاطع اسمه نفسها، كأنه عرّفها

(*) انظر أعلاه ص 93-99 من هذا الكتاب، وأيضاً:

Tzvetan Todorov, "Le symbolisme linguistique," dans: Jean Beaufret, éd., *Savoir, faire, espérer: Les limites de la raison* (Bruxelles: pub. Facultés univ. St Louis, 1976), pp. 593 et sq.

(3) صارت هذه العبارة قولاً مأثوراً عند الألمان؛ ومعناها: "الغيرة انفعال يسعى جاهداً في ما يؤلم".

بنفسها" (p. 50). وعلق على مثال يشبهه: "من الممكن تبرير ذلك بالتوحيد، وهو إقامة علاقة بين عناصر القول أوثق مما قد يُتوقع من طبيعة تلك العناصر" (p. 56).

المثال بسيط إلا أنه من العسير معرفة الواقع اللساني عينه الذي يريده فرويد، في كلامه على التوحيد. وليس هو الطريقة التأثيلية المزعومة، لأنه حرص على تعريفها في الجملة السابقة (p. 56)، وإنما هو "القرب الدلالي" (الجدولي)، وهو صنف أعم وأبهم، وقع "إسقاطه على القرب التركيبي". لكن ما السبيل إلى قياس "القرب"؟

ويظهر التوحيد أيضاً في المجموعة الكبرى الثانية؛ ويُستعمل فيها لتحديد فئة فرعية من النكت المعنوية. ومثالان على الخصوص لابد فيهما من استعمال لفظ التوحيد:

يناير (كانون الثاني) هو الشهر الذي تدعو فيه لأصدقائك بكل خير، والشهور الأخرى هي التي لا تستجاب فيها دعواتك (p. 95). حياة الإنسان قسمان: يقضي الأول مشتاقاً إلى الثاني، والثاني مشتاقاً إلى عودة الأول (p. 95).

قال فرويد: "أذهب إلى أن هاهنا تتأسس وحدات جديدة غير متوقعة، علاقات متبادلة بين التمثيلين، وتعريف أحدهما بالآخر أو بعلاقتهما بعامل ثالث مشترك. وأقترح أنْ تسمى هذه العملية التوحيد؛ وهي كما لا يخفى شبيهة بالتكثيف بضغط اللفظين نفسهما" (p. 96).

حافظ فرويد، إذاً، من جهة على فكرة القرب الدلالي؛ ويؤكدها، على الخصوص، في الحاشية الطويلة في ص 97 ـ 98، حيث يعني "التوحيد" وجود رابط موضوعاتي بين الألفاظ: مثاله أن corde ("حبْل") ـ pendu ("مشنوق") ـ potence ("مشنقة") ألفاظ

"موحدة" (متصاحبة، كما يقال في أدبيات اللسانيات الإنجليزية). وفي السياق نفسه يذهب فرويد أبعد من ذلك: "التوحيد، وإنما هو تكرار للعلاقات بين المعاني، عوض أن يكون تكراراً للمادة الكلامية. . ." (p. 187).

لكنه زاد صفتين إضافيتين. الأولى أن الوحدة المذكورة ينبغي أن تكون "جديدة غير متوقعة" (ففي ص 122: "تلك حالة توحيد، أي إقامة علاقة غير متوقعة"؛ لكن قد ورد في ص 50: "علاقة غير مألوفة"). فهذه الصفة مناقضة إذاً للأقوال السابقة: لم تعد وحداتٌ بينها قرب جدولي هي التي تظهر وبينها قرب تركيبي، بل على العكس وحدات مستقلة جدولياً، بل متباعدة. هذان إذاً تعريفان للتوحيد لا يمكن أن يكونا صادقين في آن، إلا أن تقدّر أنه من العجب العجاب ضم وحدات بينها قرب موضوعاتي. فلنسلّم لحظة بذلك؛ فكيف السبيل إلى تعريف "العجب"؟ أضف إلى هذا أن الاحتكام إلى معظم الأمثلة الواردة يحث على تصديق التعريف الأول (المتضمن للقرب الجدولي)، لأنه ما من عجب في قرب "الحبل" و"المشنوق" و"المشنقة".

والخلط أكبر وأشد في الصفة الثانية الجديدة في التوحيد، عندما قرّب فرويد التوحيد والتكثيف. كما قدمنا، كون الدال الواحد يستحضر أكثر من مدلول. التكثيف هو العلاقة بين جملة حاضرة وجملة غائبة أو أكثر (ترمز إليها الأولى بإحدى الطرائق). فهو علاقة غياب. وعلى عكس ذلك التوحيد: فهو، أياً ما يكن التردد في تعريفه بدقة، علاقةٌ بين وحدتين أو أكثر، حاضرةٍ كلها، كما تشهد على ذلك الأمثلة المذكورة "كلها" (Eifersucht, Eifer, sucht؛ Leidenschaft, Leiden, schafft) وغيرهما. فهو علاقة حضور. ومن الصعب الخلط بينهما (وقد عاد فرويد، وحُق له ذلك، إلى تحليل

جملة شلايرماخر، فصنفها بوصفها دعابة وحسب، أي أنها محض علاقة حضور؛ انظر ص 195).

فكيف وقع أن انقسمت النكتة المعنوية إلى "تمثيل غير مباشر" و"توحيد"، وغير ذلك؟ كيف أمكنها أن تنقسم إلى وحدتين غير قابلتين للقياس؟ مثَل ذلك مثل من زاد فئة "الحيوانات الصفراء" بإزاء فئة "الحيوانات المائية"(*). ولو سلّمت بأن تلك أصناف لا فئات لما استقامت الأمور: فالمفهومان لا ينتميان إلى "جنس مشترك" واحد. وقد رأينا القرابة بين التمثيل غير المباشر والتكثيف، وأنها كما لا يخفى علاقة غياب؛ ولا يمكنها أن تقابل علاقة من نمط الحضور.

ما هي المجموعة الثالثة الواقعة في "النكت المعنوية": أعني "أخطاء الاستدلال"؟ لبيان ذلك ننظر في أهم أنواعها وأحقها بالاهتمام، وهي "النقل"؛ ولهذا اللفظ فوق ذلك دور هام في كتابات أخرى لفرويد، ولاسيما في **تأويل الأحلام**.

ونذكر أهم مواضع ورودها فيه.

التعريف الأول الذي اقترحه فرويد لا يرضينا. ذكر أن "العنصر الأساس هو تحريف في مجرى الفكرة، نقل للنبر النفسي من موضوعة بدائية إلى موضوعة مختلفة" (p. 72). النقل نقل... ومع ذلك نفيسة هي الإشارة إلى تغير في موقع النبر النفسي. وتجري تعريفات فرويد الأخرى في السياق نفسه. ولكي يكون نقل لابد من وجود ردّين على الأقل وألا يقع "النبر النفسي" في موضع واحد فيهما معاً. "يكون النقل

(*) وهو تصنيف شبيه في هجنته بتصنيف آخر، وقعت عليه في "المدخل إلى التحليل النفسي": "أردنا على الخصوص بيان العلاقات القائمة بين الأحلام وأسسها فوجدنا أن تلك العلاقات أربع: علاقة جزء بكل، وتقريب أو تعريض، وعلاقة رمزية، وتمثيل كلامي تشكيلي". انظر: (Freud, *Introduction à la psychanalyse*, pp. 155, et 135).

دائماً بين قول ورد (zwischen einer Rede und einer Antwort)، بحيث يجري تتابع الأفكار مجرىً مختلفاً عما كان يشير إليه الكلام الأول" (p. 78, note). وخصص فرويد سلوك المتكلم الثاني بأن قال: "يكون جوابه مجانباً" (p. 72)، "بعيداً عن الفكرة المقترحة"، "متسللاً"، "معتمداً أحد عناصر الجملة... كأن ذاك اللفظ هو مركز الجملة نفسه" (p. 73)، وعاد فذكر "انحراف المعنى في الجواب" و"تغير زاوية الرؤية" و"نقل النبر النفسي" (p. 72).

ولإيضاح تلك الإشارات سيكون علينا إدراج بضعة مفاهيم إضافية. يكون سياق فعل القول في النكتة مزدوجاً. أولاً سياق الردود المتبادلة بين الشخصيات، وثانياً سياق الحاكي وسامعه(*). فلنشر إلى هؤلاء المتخاطبين بالأرقام: 1 و2 (لصاحبي الردين)، 3 و4 (للحاكي ومخاطبه). ولننظر الآن في مختلف المراحل التي تمر بها المبادلة الكلامية. ينطق المتكلم 1 بجملة اختار لها معنى، مفضلاً إياه على غيره من المعاني الممكنة؛ هذا المعنى إذاً هو "المنبور". يخطئ المتكلم 2، عن قصد أو عن غير قصد، في تأويل ذاك القول الأول؛ فيُحل محله آخر ويصوغ جوابه على القول بعد أن تغير، ولا يكون جوابه موافقاً للقول الأول. هذه المجموعة يبلّغها المتكلم 3؛ وعلى المتكلم 4 (نحن، السامع) أن يسلك الطريق نفسه، لكن في الاتجاه المعاكس. يدرك أولاً قول القائل الأول؛ وفي غياب أي سياق تركيبي يؤوله كما أوّله الأول؛ وعندما يدرك رد الثاني يلاحظ أنه ليس جواباً عن القول الأول؛ ولاستساغة ذلك التهافت يُحل محلّ تأويله الأول للقول الأول تأويلاً جديداً. في العملية إذاً مرحلتان مختلفتان نوعاً تتعاقبان في ترتيب مقلوب عند المتكلم 2 والمتكلم 4 (وهذا الأخير

(*) أوضح فرويد أن في هذه المرتبة الثانية ثلاثة أدوار مختلفة، لا دورين وحسب (انظر أدناه ص 361-364). لكن هذا الواقع لا وجاهة له من حيثيتنا هذه.

من غير شك شبيه في ذلك بالمتكلم 1): "تأويل" خاطئ، يتلوه "تهافت" الردين الناتج عنه، عند المتكلم 2؛ ملاحظة "تهافت" الردين و"إعادة تأويل" لجبره، عند المتكلم 4.

هل يصف لفظ النقل مجموع تلك العملية، أم يصف أحد جزأيها وحسب، وعندئذ أيهما يصف؟ بالحاشية الواقعة في ص 78 المذكورة قبل أن يرتفع الشك: ليس النقل هو "المعنى الملتبس" في القول الأول الذي مكّن من تأويله هذا التأويل أو ذاك، بل هو وجود قطيعة بين الردين المتعاقبين. أضاف فرويد: "أجود تبرير للفرق بين النقل والمعنى الملتبس في الأمثلة التي يكونان فيها مؤتلفين، وتكون فيها ألفاظ الخطاب تبعاً لذلك قابلة لمعنى ملتبس ليس في ذهن المتكلم، إلا أنه يتيسر به النقل في الجواب".

فلنتحقق من صحة هذا الوصف بمثالٍ وصف فرويد النقل فيه بأنه "ضمني":

عرض بائع خيل على زبونه رَكوبا: لو أخذتَ هذا الحصان وانطلقت في الرابعة صباحاً لكنت في السادسة والنصف في بريسبورغ (Presbourg). ـ وما عساي أفعل في بريسبورغ في السادسة والنصف صباحاً؟ (p. 78).

قد يكون للرد الأول، بالنظر إليه برمته، عدة "استعمالات" (فالالتباس هاهنا ليس إذاً دلالياً بل عملياً): من الممكن حمله على أنه مثال لجودة الحصان (وعندئذ تظل الرحلة إلى بريسبورغ افتراضية وحسب) أو على أنه لرحلة حقيقية؛ والبناء الشرطي ـ وقيمة القول التحقيقية الشاملة التي تتخلله ـ هو ما صار به التأويل المزدوج ممكناً. لكن عندما كان القول الأول وحده حاضراً لم نأخذ إلا بأحد التأويلين: تأويل الشرط الممتنع، وتبعاً لذلك قيمة "المثال". وبالنظر

إلى هذا التأويل الأول بدا متهافتاً رد المتكلم 2؛ فعلينا، لكي نجعل للجواب معنى، أن نأخذ بالتأويل الثاني للزمن الشرطي وللقول الأول برمته (علينا أن "ننبره" نبراً مختلفاً). فالنقل تهافتُ مقطعَيْ نص من النصوص، تهافتٌ نجبره بتغيير تأويلنا.

يؤكد هذا التعريف للنقل تحليل "مثال نموذجي على الضد من النكتة بالنقل":

كان أحد المضاربين الماليين، وهو مدير بنك معروف، يتجول مع صديق له في (Ringstrasse) أحد شوارع فيينا. فلما وصلا أمام مقهى، اقترح المضارب: ـ هلم نشرب شيئاً ـ فمنعه الصديق قائلاً: ـ لكن، يا سيدي المستشار، هناك أناس في الداخل (p. 74).

تبدو الآلية شبيهة بالنقل. فللقول الأول عدة معان. اخترنا نحن (المتكلم 4) بالفطرة معنى أول، إلا أن الرد أفهمنا أن المتكلم 2 أراد معنى غيره. فلماذا ليس هاهنا نقل؟ لأن الكلامين معاً ليسا خطاباً متهافتاً. فلعل صديق المضارب إنما عبّر عن حرصه على تجنب الحشد، والضجيج، والجو المفعم دخاناً. والذي نبهنا إلى ذلك ليس هو النقل، بل السياق الذي ندرك فيه قوله: ذلك أننا نعلم (من تعليقٍ واصف للخطاب) أن تلك نكتة؛ ولن تكون كذلك لو كانت الجملة محمولة على المعنى البريء الذي ذكرناه (وينضاف إليه كون المخاطب مضارباً، أي شخصية مشبوهة السمعة). ما من شك إذاً في المعنى الخاص بلفظ "النقل": هو حقاً "تهافت بين خطاب وجواب".

ويصدق هذا الوصف بالتمام والكمال على أمثلة كثيرة أخرى ذكرها فرويد؛ منها نكتة هاين بين يدي سوليي في العجل الذهبي؛ وقصة السلمون بالمايونيز؛ وقصة المستسلف اليهودي الذي أراد

الذهاب إلى أوستند[4]. لكن منها مثالاً يستحق الإفاضة فيه للعناية التي أولاه إياها فرويد ولما فيه من تعقيد نسبي.

Deux Juifs se rencontrent au voisinage d'un établissement de bains: - As-tu pris un bain? demande l'un d'eux. - Comment? dit l'autre, en manquerait-il donc un?

(التقى يهوديان على مقربة من حمّام؛ فسأل أحدهما الآخر: هل أخذت حماماً (= هل استحممت)؟ فقال الآخر: وهل ضاع حمام؟)

علق فرويد: "نشعر...، في جواب اليهودي الثاني، أن عدم فهم فكرة الحمام أهم من سوء الفهم للفظ prendre ("أخذ")..." (p. 71). سأل الأول: "هل أخذت حماماً؟". النبر واقع على عنصر "الحمام". فأجاب الآخر كأن النبر في السؤال كالتالي: "هل أخذت حماماً؟" (p. 73).

النقل هنا واقع أخص من النقل الذي وُصف إلى حد الآن: فقد انتقل النبر، على أعيننا، من "لفظ" إلى آخر (لا من معنى، أو من

(4) رأى سوليي (Soulié) حشداً مجتمعاً على عجوز من أرباب المال؛ فقال لصديقه هاين (Heine): انظر، يعبد القرن التاسع عشر العجل الذهبي. فالتفت هاين بازدراء إلى ما رآه صديقه ورد عليه: نعم، إلا أن هذا قد جاوز السن. أراد أنه تجاوز سن العجول؛ فكأنه نقل النبر من "الذهب" (عبادة الذهب، وهو مراد سوليي) إلى "العجل" (متنقصاً من رب المال: لا قيمة للحم الدواب المسنة). وسأل مستسلف يهودي أحد النبلاء مالاً يتداوى به في أوستند (Ostende)، كما أوصى بذلك طبيبه. فقال له النبيل: سأعطيك، لكن أليس كل شيء باهظ الثمن هناك؟ فقال المستسلف: سيدي، صحتي عندي بمال الدنيا. "وهو رأي صائب، إلا أنه لا يناسب المستسلف؛ وينبئ الجواب بأنه صادر عن رجل غني. فكأن المستسلف يحسب أن ما سينفقه لحفظ صحته ماله هو، كأن المال والصحة لشخص واحد" (الفصل الأول من **النكتة**).

استعمال، إلى آخر). ولكن هلم نتحقق من التحليل الذي ساقه فرويد. هل وقع النبر حقا على لفظ "الحمام" في المرة الأولى؟ لو سلّمنا، ويبدو التسليم ضرورياً، بأن "النبر" وقع على ما يتنزل منزلة "الحديث" من ذلك القول في مقابل "الموضوع" منه، ففي المثال حقاً تغير في النبر؛ لكن ذلك ليس هو عين ما وصفه فرويد. ففي التأويل الأول للجملة الأولى لم يقع النبر على لفظ "الحمام" (ليس متوقعاً أن يكون الجواب شيئاً مثل: "بل أخذت منضحة") بل على المحمول كله، متمثلاً في قولهم "أخذ حماماً". وعلى العكس يوقع التأويل الثاني النبر على الفعل "أخذ" وحده، كما أشار إلى ذلك فرويد؛ لقد تفككت العبارة إذاً، ولم يعد لفظ "الحمام" جزءاً من الفعل، بل حل محل المفعول به المتعدى إليه بنفسه.

أخطأ فرويد في الوصف، إلا أنه أصاب في أن هاهنا أثراً جديداً، ليس ناتجاً عن إعادة تأويل مقطع من القول (أي تفضيل معنى على معنى غيره) وحسب، بل أيضاً عن اختلاف بين المقطعين اللذين وقع عليهما النبر، لأن "الحديث" تارة هو المحمول برمته، وطوراً هو الفعل وحده. ولعله أيضاً أصاب في اعتقاده أن هذا الفرق الثاني أهم من الأول (في هذه النكتة خاصة). لكن الذي لن نؤيده فيه هو سعيه في عرض الحالات السابقة كلها بوصفها شبيهة بهذه، جازماً بوحدة "النقل" الذي وصفه من خلال الأمثلة كلها. ولو اقتضينا وجود انتقال النبر هذا في الجملة وجعلناه شرطاً ضرورياً للنقل لكان مثال "الحمام" وحده المناسب. وتغير موقع النبر ظاهرة لا مراء في واقعيتها، إلا أنها تنضاف إلى إعادة التأويل ولا تحل محلها؛ فهي شرط غير ضروري، من الخطأ اعتداده سمة مؤسسة. والمقابلة بين النقلين عمدتها المقولة التي ذكرتها عند الحديث عن التوحيد: يكون اختيار المعنى بين ألفاظ غائبة (فيحضر واحد منها

وتغيب الأخرى)؛ ويكون اختيار المقطع بين لفظين حاضرين معاً.

لكن معنى "النقل" الذي عيّنّاه ليس ثابتاً على طول نص فرويد، وعلى الخصوص لا يطابق معنى ذلك اللفظ في **تأويل الأحلام**، ولم يُعن فيه فرويد إلا بآخر العمليات، أعني نبر مقطع دون غيره؛ لكن فرويد لم يذكر فيه شروط "تغير النبر" هذا. "العناصر التي تبدو لنا جوهرية لفهم المحتوى ليس لها في أفكار الحلم سوى دور ضعيف. وعلى العكس ما يُرى عيانا أنه جوهر أفكار الحلم لا يكون أحيان ممثَّلاً أبداً فيه" (p. 263). "تتجلى في عمل الحلم قوة نفسية تعرّي عناصر بالغة الأهمية من شدتها، وتولي، بالتعيين المضاعَف، عناصرَ أقل أهمية قيمةً أعظم، بحيث تتمكن هذه من الدخول في الحلم" (pp. 265- 266). يقابل الدور القوي الدور الضعيف، والشدة القوية الشدة الضعيفة: ذاك إذاً حقاً تغير في النبر؛ إلا أن فرويد لا يلتفت إلى التهافت المحتمل الذي ينتج عن ذلك التغير، فيحث المتكلم (المؤول) على الدخول في العملية المعاكسة، عملية إعادة التأويل، فقد تمكنه من الانتهاء من جديد إلى نص متسق.

وكذلك لم يذكر فرويد، **في المدخل إلى التحليل النفسي**، عند الكلام على النقل، التهافتَ الأول، وإنما وقف على معنيين آخرين، نراهما مختلفين: "يأتي النقل على طريقتين: الأولى أن يحل محل العنصر الضمني لا واحدٌ من عناصره المكونة له، بل شيءٌ أبعد، فهو إذاً تعريض؛ والثانية أن يُنقل النبر النفسي من عنصر هام إلى آخر، أقل أهمية، بحيث يكون للحلم مركز آخر، فيبدو غريباً" (p. 158). وصفة "الغرابة" هذه هي الأثر الوحيد المتبقي من استعمال ذلك اللفظ في كتاب **النكتة**.

ولعل السبب في هذا التغير في معنى اللفظ هو اختلاف طبيعتي

الحلم والنكتة: ذاك مكون من لوحات ساكنة غير متصلة، فيمتنع بذلك إدراك التهافت بين مقطعين متعاقبين (أو يصير على كل حال أقل أهمية)؛ وهذه صادرة عن خطية الخطاب، ويكون كل جزء فيه بالضرورة "قبل" غيره و"بعد" غيره. وليس في استطاعتي الدخول في وصف الحلم، فلذلك أترك المسألة قائمة؛ لكنه واقع يستحق الذكر كونُ فرويد، في **النكتة**، قد وصف عمل آلية الحلم، فأخذ وصف النقل كما جاء في **تأويل الأحلام**، ولم يتفطن إلى التناقض الناتج عن استعمال ذاك اللفظ في مجال النكتة: "يتجلى هذا النقل في أن كل ما كان في أفكار الحلم هامشياً ثانوياً قد صار في الحلم جلياً منقولاً إلى المركز بارزاً بروزاً قوياً للحواس؛ والعكس صحيح" .(p. 251)

ومع ذلك، في القسم الوصفي من **النكتة**، وهو إذاً وحده المتصدي مباشرة للوقائع الكلامية، تميز النقل، أو التهافت الدلالي، تمييزاً واضحاً من إعادة التأويل التي تمكّن من جبره؛ فهو علاقة لا شبه بينها وبين التكثيف، أو التمثيل غير المباشر أو غير ذلك. وعلى العكس هو شبيه بعلاقة التوحيد، وهذه تطابق أيضاً علاقة بين أجزاء حاضرة، بل نرى عيانا بداية علاقة متوازية: بين أيدينا، في حالة التوحيد، خطاب مفرِط التنظيم، تكون العلاقة التركيبية فيه بين ألفاظ متجاورة مضاعفةً بعلاقة جدولية؛ وفي حالة النقل (وغيرها من "أخطاء الاستدلال") بين أيدينا خطاب كأنه "مفرّط التنظيم": ينعدم فيه الاتساق الأدنى بين الردود المتعاقبة. هذا، وليس بالمهم كون فرويد قد استعمل ذاك اللفظ بمعاني عدة؛ بل الأهم عندنا التمييز بين: **1.** استبدال المعنى كيفما كان ذلك الاستبدال؛ **2.** وتغيير النبر، من مقطع من القول إلى آخر؛ **3.** والتهافت الدلالي بين مقاطع متجاورة. ومن البين أن المعنى الأول لذاك اللفظ أقلها فائدة (لأنه

معروف مبتذل)؛ أما الآخران فأخصب منه، لكن، مهما يكن ما نسميه "النقل" فلا ينبغي الخلط.

ومن هذا المنطلق ترى كم هي مغرضة تلك الاجتهادات المقتفية خطى لاكان في رد مفهومي فرويد، التكثيف والنقل، إلى مقولات خطابية كالاستعارة وكناية التطابق (إلا، كما هو معلوم، أن يعاد بناء معنى الزوجين الاصطلاحيين الأولين أو الأخيرين؛ وعندئذ ما الفائدة من تلك العملية؟). يشمل التكثيف المجازات كافة، من استعارة وكناية تطابق، وما سواها أيضاً من علاقات استحضار المعنى(*)؛ ليس النقل كناية تطابق، وليس مجازاً، إذ ليس هاهنا استبدال للمعنى، وإنما إقامة علاقة بين معنيين حاضرين معا(**). لكن اللبس، والحق يقال، في نص فرويد نفسه. فبعد أن جاء فرويد بالشواهد على أن النقل علاقة بين أجزاء تتعاقب، وبعد أن ميز النقل من التكثيف ومن التمثيل غير المباشر، قال في **تأويل الأحلام**: "تبدو النقول التي وقفنا عليها كأنها إحلال تمثيل محل آخر كان وثيق الاقتران به؛ وقد كانت نافعة في تكثيف الحلم، إذ باتباع تلك السبيل يدخل في الحلم عنصر واحد، عوض عنصرين، له سمات مشتركة فيهما معا" (pp. 291-292)؛ وفي **النكتة**: "ينبغي أن يُعدّ من النقول، لا تحريفُ مجرى الأفكار وحسب، بل أيضاً ضروبُ التمثيل غير المباشر كافة، ولاسيما الاستعاضةُ عن عنصر دال إلا أنه قادح، بأي

(*) وقد قال ذلك فرويد في غير هذا المقام: "تبدو بعض العلاقات أنفع من غيرها في آلية تكوّن الحلم، وهي التداعيات بالمشابهة، وبالاتصال، وبالتطابق. يستعملها الحلم دعماً لعمل التكثيف فيه" (*RI*, p. 66)؛ وفي **تأويل الأحلام** تحدث أيضاً عن "تداعيات الأفكار بالمجاورة والمشابهة" (ص 268).

(**) وزيادة في التحقيق نقول: في كناية التطابق مفارقة، هي أنها تصدر في آن عما يسمى الاستبدال ("ينوب" معنى عن آخر) وعن التجاور (يستحضر المعنيان أشياء أو أفعالاً حاضرة معاً). يلتقي هاهنا الحضور والغياب.

عنصر كان إلا أنه لا تجريح فيه للرقيب، عنصرٍ يمثل تعريضاً بعيداً جداً بالأول، يكون رمزاً أو معادلاً أو تفصيلاً من التفاصيل. (. . .) يفرِط إعداد الحلم في استعمال وسائل التمثيل غير المباشر تلك. فأي ضرب من ضروب الاقتران صالح، من شدة الرقيب، لخلق بديل بالتعريض؛ ويبدو نقل عنصر إلى أي عنصر غيره مباحاً" (pp. 263-264). ها قد دخل إذاً تحت النقل الرمز والمجازات والتعاريض والتمثيلات غير المباشرة، بعد السعي الحثيث في تمييزه منها! وفي هذه المرتبة من التعميم تنعدم الفائدة من اللفظ، إذ يصير مرادفاً زائداً؛ بيد أن له فائدة، لاشك فيها، في استعماله الخاص(*) إذ به يمكّن من تعيين عملية دلالية كانت مجهولة إلى ذلك الحين. لن نجاري فرويد "هذا" : لئن كانت النكتة شديدة الاستعمال لطريقة النقل، فلا نرى داعياً لأن يجاريها التحقيق العلمي.

الجناس، الاستعمال المتعدد، المعنى الملتبس

فلننظر الآن في التصنيف الداخلي للمجموعة الأولى، مجموعة "النكت اللفظية". قدمنا أن التكثيف ليس مجموعة فرعية، بل صنف ينطلق على النكت كافة. والمجموعتان الباقيتان هما "استعمال المادة نفسها" و"المعنى الملتبس"، وقد أضفت إليهما مجموعة رابعة، هي الجناسات، وليست في اللوحة الواردة في ص 59 من كتاب فرويد، إلا أنه ناقشها قبل ذلك في الصنف الفرعي الأول من "النكت الفكرية"، وهو النقل.

(*) وهو جوهري لفهم آلية النكتة. وأخالف هنا ليوتار في قوله: "النكتة... تعمل على الخصوص بتكثيف وحدات لسانية؛ ولما كان عليها أن تظل قائمةً في التواصل، وأن يكون لها أثر صاعق، فإنها تحصر النقل لأنه يجعل التعرف عسيرا جداً" (انظر: Emile Benveniste, *problèmes de linguistique génèrale*, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1974).

هذا الموقع الهامشي الذي أُوليَه الجناسُ من شأنه لفتُ الانتباه. وقد عزاه فرويد إلى تأثير "الازدراء الذي يُتلقى به في الأغلب هذا النوع من المُلح" (p. 64). وهو ازدراء صريح، حتى عند هؤلاء الذين يعنون بالنكت، وهم قلائل. "الجناس تلاعب بارد بالألفاظ، لأنه يتلاعب باللفظ لا بوصفه لفظاً بل بوصفه صوتاً"، كذا قال فرويد (p. 66)، مقتبساً فيشر (K. Fischer)؛ ويكفي مثالاً آخر عليه رونو: فهو على علم بالتراث السنسكريتي إلا أنه قال: "طريقة الجناس في الأصوات والحروف عجمية"(*). وفرويد نفسه على علم بذلك التراث، إلا أنه يعبر عن الازدراء نفسه. "طريقتها في العبارة من أبسط ما يكون، أما التلاعب الحق بالألفاظ فيستعمل أرفعها [أي التقنيات]" (p. 64). "إنما الجناس ضرب فرعي من مجموعةٍ أرفعُ أنماطها التلاعب بالألفاظ" (pp. 67-68). التلاعب بالألفاظ "رفيع"، والجناس وضيع... لماذا؟ دونك تعيين فرويد لتقنية الجناس: "يكفي أن يستدعي لفظٌ موجِّه لفظاً مثله بأي مشابهة كان: مشابهة عامة في البنية، أو في الصوت، أو في الحرف، أو غير ذلك" (p. 64). لكن هذا الوصف نفسه ينطلق من "التلاعب بالألفاظ". وقد لاحظ ذلك فرويد نفسه: "يكون في التلاعب بالألفاظ أيضاً تماثل في الأصوات، يقترن به معنى من المعاني. ولا تكاد اللغة الدارجة تقيم فرقاً بينهما، ولئن كانت تزدري الجناس وتستحسن التلاعب بالألفاظ فلأن ذلك التقدير لا يبدو وقفاً على التقنية بل على اعتبارات أخرى" (pp. 67-68). ما أعجبه من "اعتبار" في فصل منعقد أصلاً للتقنية. ولم يشرح فرويد البتة ما هو ذلك الفرق "الواضح".

(*) Louis Renou, "L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde," *Diogène*, vol. 29 (1960), p. 39

وإليك مثالاً يقوم مقام الأمثلة كلها المذكورة في هذا القسم من الكتاب:

قال هيفيسي (Hevesi) في شاعر إيطالي، كان مناهضاً للإمبريالية إلا أنه اضطر إلى الإشادة في أبيات سداسية المقاطع بإمبراطور ألماني، هذه الكلمات: "ما كان في استطاعته طرد القياصرة (césars) فاستعاض عن ذلك بحذف الوقف (césure)" (pp. 65-66).

"التقنية" هنا هي الربط في السلسلة التركيبية بين لفظين دالهما متشابه ومدلولهما مستقل، لإيقاع أثر دلالي معلوم.

فلنقارن الآن بهذا الوصف النكت المنتمية إلى مجموعة "الاستعمال المتعدد للمادة نفسها"، وهو نوع فرعي "مع تغيير طفيف". مثال ذلك:

قال: سيدي المستشار، كنت عارفاً بعاداتك السامية (antésémitisme)، جاهلاً بمعاداتك السامية (antisémitisme) (p. 47).

traduttore - traditore! (ترجمان ـ خائن!) (p. 47)

amantes amentes [amants, déments] ("عشاق مجانين") (p. 47)

ليس بين المدلولين ante-anti وtraduttore-traditore... إلخ علاقة قرابة، إلا أن الدالين يتشابهان، وينتج عن تقاربهما في السلسلة أثر دلالي (أثر مشابهة أو مقابلة). وهذه الأمثلة أخت المثال السابق (césar-césures) من الناحية اللسانية. ومرد الخطأ في تصنيف فرويد إلى أنه تحدث هنا عن استعمال للمادة "نفسها"، بيد أن تلك المادة قد "تغيرت"، وإن كان التغيير طفيفاً: ليس anté هو anti، ولا césar هو césure.

ما سبب هذا الاستنكار العام للجناس، ما سبب هذا القدح فيما سمي "أي مشابهة كان" بين لفظين، ما السبب في أخطاء الوصف تلك؟ يُدخل التمييز بين "الجناس" و"التلاعب بالألفاظ"، كما يستفاد من كلام فيشر، في الجناس الجملَ التي لا يكون حاضراً فيها سوى علاقة (مشابهة) دالين؛ ويُدخل في التلاعب بالألفاظ جملاً تكون فيها العلاقة بين دالين مضاعَفة بعلاقة بين مدلولين. ومن شأن تلك الصياغة أن تسوّغ ذلك التمييز: فتكون "مجانية" القرابة الصوتية في الحالة الأولى في مقابل "الشحنة" الدلالية في الحالة الأخرى.

والمقابلة مع ذلك مصطنعة: ذلك أن من أهم العبر المستفادة من تحليل الجناسات أن "علاقة الدوال تستدعي دائماً علاقة بين المدلولات". ليس بين لفظي césar وcésure أي وحدة دلالية مشتركة، على ما في القواميس. لكن "الدلالة" المتوفرة في الدلائل في المعجم ليست هي "المعنى" العامل في الخطاب، والاصطلاحان لبنفينيست(*) (وهما عند بوزيه: "الوجه" و"المعنى"). واللفظان

(*) نص بنفنيست، في بعض أخريات دراساته، على ضرورة إدراك هذا الانحراف الملازم للسان، بين ما يسميه الدلائليات، أي الدلائل بوصفها قائمة، والدلاليات، أي الألفاظ في تسلسلها المكون للخطاب. وما ينبغي استفادته من تلك المقابلة هو الصيغ المختلفة التي تأتي بها الدلالة هنا وهناك. "يتحقق المعنى (بالوجه الدلالي الموصوف قبل) في شكل خاص وبشكل خاص، هو شكل المركّب، بخلاف الدلائلي، إذ يتعرف بعلاقة في الجدول". ففي الشق الدلائلي، والوحدة الأساس فيه هي الدليل، لا يكون للدليل "دائماً سوى قيمة عامة مفهومية. فلا يقبل إذاً مدلولاً خاصاً ولا عارضاً؛ كل ما هو فردي فمستبعَد؛ ولا عبرة بالأحوال الطارئة". وفي الشق الدلالي على العكس، والوحدتان الأساس فيه هما اللفظ والجملة، "يضم المتكلم ألفاظاً لها في هذا الاستعمال معنى خاص". معنى "الألفاظ" (لا الدلائل) "ينتج عن عين طريقة تأليفها" : (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1974), pp. 225 et sq.).

هذا، وقد يقع لفرويد أن يعتمد ذلك التمييز نفسه: "أراني أميل إلى الجزم بأن المحتوى [= الدلالة] نفسه قد يكون له معنى مختلف عند ذوات مختلفة وفي سياق مختلف (*IR*, p. 97).

césar وcésure، بوجودهما في جملة هيفيسي، صارا متضادين؛ يقابل الجوهري (طرد القياصرة) التافه (حذف الوقف من الأبيات). لم تعد البنية الدلالية للفظ، بالنظر إليها في الخطاب، هي التقاء عدد منته من المقولات الأولية؛ بل من شأن كل اقتران أن ينتج وحدة دلالية جديدة في داخل اللفظ: ليست قائمة الوحدات الدلالية المكونة للمعنى منغلقة أبداً (ومعنى ذلك أيضاً أنه من غير الممكن استنباط المعنى من الدلالة). هذا، وقد عودتنا الممارسة الشعرية على هذا الواقع: وهو أنه يكفي أن يكون لفظان في القافية، أو متجاورين وحسب، لينشأ من ذلك أثر دلالي. ليس إذاً، في الخطاب، من علاقة بين دوال إلا ومعها علاقة بين مدلولات؛ لا فرق، بهذا المعنى، بين "الجناس" و"التلاعب بالألفاظ"؛ وقصارى ما يمكن ملاحظته هو تفاوت خصوبة العلاقة الدلالية، تفاوت قوة اللا - تحكم في العلاقة بين الدوال.

بقي علينا النظر في مسألة الاصطلاح، وهي مسألة ثانوية. ففي الرسائل الفرنسية الموضوعة في تلك المسألة، على الأقل، تسمى الطريقة المعروضة هنا باسم آخر، هو اسم صورة خطابية (ولا حد لأسفنا من جهل فرويد بالخطابة): هو "الجناس"، وتعريفه الشائع أنه صورة "تضم في جملة واحدة ألفاظاً صوتها يكاد يكون واحداً إلا أن معناها مختلف جداً"(*).

فإذا نظرت في الأمثلة المجموعة في خانة "استعمال المادة نفسها" وجدت أن ثلاثة فقط من النكت الثلاث عشرة التي حللها فرويد تدخل تحت تلك التسمية.

(*) Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, 1968), p. 347.

يعيش الزوج والزوجة س في رفاهية. ويزعم بعضهم أن الزوج قد كسب كثيراً ليستلقي على المخمل؛ وزعم غيرهم أن الزوجة كانت تستلقي على المخمل لتكسب كثيراً (p. 46). لا تضع ثقتك في المال بل ضع مالك في ثقة (p. 46). على المرشح [لامتحان في التشريع] أن يترجم مقطعاً من المدونة، هو: ...labeo ait: سقطتُ، قال... فرد الممتحِن: سقطتَ، قلتُ، وانتهى الامتحان[5] (pp. 47-48).

في كل واحدة من تلك الحالات تتكرر حقاً "مادة" واحدة، أي ألفاظ واحدة؛ لكن لها مدلولات مختلفة، وذاك ما يبرر تسميتها "استعمالاً متعدداً للمادة نفسها". ولهذه الصورة كذلك اسم في الخطابة، هو "الترديد"، وعرّفه فونتانييه بأنه "تكرار اللفظ الواحد بمعاني مختلفة" (p. 348). والفرق بين الجناس والترديد هو الفرق بين المشابهة والمماثلة؛ وهذه يدخل تحتها الاشتقاق (أو التصريف، أو الإعراب)، بوصفه إحدى فئاتها الفرعية: المهم هو أن الجذر يظل واحداً[*]. وتجدر الإشارة من جهة أخرى إلى أن الترديد قريب من النقل؛ إلا أن النقل يقتضي فوق ذلك: **1.** ألا يرد اللفظ مرة ثانية بل أن تؤخذ الدلالة الثانية بالتضمن؛ **2.** وأن يُستحضر هذان المعنيان بردّين منسوبين إلى متكلمين مختلفين (ولا أظن أنه ينبغي في هذه المرتبة الاعتداد بكون التغير في المعنى إرادياً أو غير إرادي).

---

(5) ظن المرشح أن الاسم الأول فعل، بيد أنه اسم علم، هو لابيو (Marcus Antistius Labeo, Labéon)، فقيه روماني (توفي حوالي سنة 20).

(*) وتجدر الإشارة إلى أن تابورو ديزاكور قد كان يستعمل ذلك الفرق بين المشابهة الجزئية والمشابهة الكلية (أو المماثلة) لتمييز الجناس (ويسميه "التعريض") من الالتباس، أو المعنى الملتبس: "يكون التعريض بأصوات قريبة من أحد الأسماء... أما التباس الاسم الواحد فاحتماله لدلالتين أو ثلاث (Tabourot des accords, *les bigarrures du seigneur des accords* (1583) (Genève: Slatkine Reprints, 1969), p. 80).

ولننظر في الأمثلة الأخرى التي ساقها فرويد عن "الاستعمالات المتعددة للمادة نفسها"، وسأدعوها، من الآن فصاعداً، ترديدات:

قال الأعمى للكسيح: كيف أنت ماش؟ فأجابه الكسيح: كما ترى (p. 48).

تعينت الفئة الفرعية التي ينتمي إليها هذا المثال كما يلي: استُعملت الألفاظ نفسها بمعناها "العامل" أو "العاطل"؛ أو بعبارة أصح: المعجمي أو الجاري مجرى المَثل. لكن هل يصح الحديث هنا عن "استعمال متعدد"، كما أراد ذلك فرويد؟ لا يظهر اللفظان "ماش" و"ترى" إلا مرة واحدة؛ إلا أنهما يحتملان معنيين في آن واحد، معنى القاموس ومعنى العبارة الجارية مجرى المثل. هاهنا إذاً "معنى ملتبس"، لا "استعمال متعدد".

والحق أن فرويد قد تردد كثيراً في التمييز بين تينك المقولتين. فأحياناً يعتمد المقابلة ("الاستعمال المتعدد، في هذه الحالة الخاصة، أظهرُ بكثير من المعنى الملتبس"، 55)؛ وأحيانا أخرى يعتبرها غير مجدية: "من شأن صيغ الاستعمال المتعدد الأخرى - ومن الممكن أيضاً ضمها، تحت اسم "المعنى الملتبس"، في مجموعة ثالثة - أن تنقسم إلى مجموعات، إلا أن بعضها لا يكاد يختلف عن بعض كما لا تكاد تختلف المجموعة الثالثة، بالجملة، عن المجموعة الثانية" (pp. 50-51)، أو أيضاً: "ما من صعوبة في انصهار الصنفين الثاني والثالث، كما قدمناه. فالمعنى الملتبس والتلاعب بالألفاظ هما الحالة المثالية لاستعمال المادة نفسها" (p. 60). وعندنا أن الحدس الأول هو الصحيح، من الناحية الخطابية: ذلك أن "المعنى الملتبس" ليس مماثلاً للترديد: فورود اللفظ (أي الدال) مرة واحدة في الأول يقابل وروده مرات عديدة في الثاني. وقدرة اللفظ على احتمال عدة معان

في آن، في قلب الجملة الواحدة، مما أحصته الخطابة أيضاً: وهو "المجاز المختلط"[6] (syllepse) لكن فرويد لم يطمئن إلى الصنف الذي وضعه؛ لذلك ترى ترديدات في مجموعة "المعنى الملتبس" عنده، ومجازات مختلطة في مجموعة "الاستعمال المتعدد".

لقد أبرزنا، انطلاقاً من تحليل أمثلة فرويد، صنفين أساء تعيينهما: المقابلة بين "مماثلة الدوال" و"مشابهة الدوال"؛ والمقابلة بين "الورود الوحيد" و"الورود المتعدد لدال" مماثل أو مشابه (في الحالة التي يكون فيها أكثر من مدلول). لكن نسق التقليبات متى كان له بعدان أنتج أربعة حدود؛ ولم نجد إلى الآن إلا ثلاثة: ورود وحيد للفظ نفسه، هو "المجاز المختلط"؛ وورود متعدد للفظ نفسه، هو "الترديد"؛ وورود متعدد للشبيه، هو "الجناس". فماذا عن الصنف الرابع، الورود الوحيد للشبيه؟ هل هو موجود؟ كيف يمكن تصوره؟

هذا الصنف الخفي موجود، بل فيه ضربان مهمان. أولهما ما

---

(6) في **المنهل**: "تعلق معنوي"، وفي **المعجم الموحد**: "لمح الصفة"، وفي **قاموس اللسانيات**: "مطابقة معنوية"، وفي **معجم المصطلحات الألسنية**: "حمل على المعنى، تعلق معنوي". وعند فونتانييه (105-108) أنه "مجاز مختلط يُحمل فيه اللفظ الواحد في آن على معنيين، أحدهما بدائي أو يُظن أنه كذلك إلا أنه دائماً وضعي، والآخر مجازي أو يظن أنه كذلك إن لم يكن دوماً كذلك؛ ويكون بكناية التطابق أو بكناية الاقتران أو بالاستعارة". مثال الأول: "روما لم تعد في روما" (الأول مجازي، أي أهلها، كناية بالمحل عن الحالّ، والثاني وضعي)؛ ومثال الثاني: "القرد قرد، والذئب ذئب" (الأول وضعي، والثاني مجازي، أي الطبع، كناية بالجزء عن الكل)؛ ومثال الثالث: "ما صفاء النهار بأشد من صفاء قلبي" (والمراد بالثاني براءة القائل). أما المراد في القواميس المذكورة فسماه الزمخشري (في تفسير قول الشنفرى: "كلُّ أبِيٍّ"): "لفظ أبيّ مفرد، موافقةً للفظ كل"، أي لا لمعناه، وهو الجمع. وأضاف ابن عطاء الله المصري: ولهذا ذهب أكثر النحاة إلى أن كلاّ لتقدير الإضافة فيه [أي: كل واحد] لا تدخل عليه الـ (بلوغ الأرب، 74، 76).

سماه فرويد "التكثيف، مع ألفاظ منحوتة". ما هي آلية هذه النكت؟ فلننظر في المثال الأول الذي حلله:

افتخر هيرش - ياسانت (Hirsch-Hyacinthe) بصلاته بالبارون دو روتشيلد (Salomon de Rothschild) الثري وختم بهذه الكلمات: وحق الرب الذي منّ عليّ بأفضاله لقد كنت جالساً بحذاء روتشيلد وكان يعاملني معاملة الند للند، معاملة ودية مليونيرية famillionnaire (p. 21).

هذا الدال famillionnaire، وله ورود وحيد، يحيل على مدلولين، familier وmillionnaire، وليس دالاهما متماثلين بل متشابهين. ولإخطار المدلولين احتيج إلى بناء دال منحوت، يتضمن جزءاً من هذا وذاك. والمصطلح اللساني الذي يطلق على تلك البناءات هو "العدوى" (ويسمى أيضاً mot-valise "اللفظ الحقيبة"، "النحت").

ويبدو أن هذا الشكل في الترميز مطرد على الخصوص في الحلم، حيث ينتهي إلى خلق "أشخاص مجموعين"، مثلاً، بصيغ مختلفة: بالزيادة وحسب أو بالرصّ، على شاكلة الصور "الجنسية" عند غالتون (Galton) (انظر: *IR*, pp. 254-255).

لكن من الممكن كذلك استحضار مدلولين دالاهما متشابهان وحسب، من غير أن ينتج عنهما عدوى. إلا أن ذلك الاستحضار يقتضي تحقق شرط آخر: أن يحل الدال 2 محل الدال 1 داخل سياق يستحضر مع ذلك المدلول 1. ويكون السياق، في أبسط الأحوال، عبارة مثلية أو مثلاً أو اقتباساً معروفاً، يحل فيه محلَّ اللفظ مجانسُه. وهذه أمثلة عليه:

j'ai voyagé tête-à-bête avec lui ("سافرت معه رأساً لدابة") (p. 34).

غبر شاب في الخارج يتنعم بملذات الحياة، وغاب مدة طويلة، ثم زار صديقاً له. فعجب هذا إذ رأى في إصبعه خاتم الزواج، فصاح: ماذا؟ أأنت تزوجت؟ فرد الآخر: نعم، trauring aber wahr ("خاتم زواج لكنه واقع") (pp. 28-29).

يُستبدل، في قلب العبارة المثلية أو القول المأثور (رأساً لرأس، traurig aber wahr "مؤسف لكنه واقع")، بأحد الألفاظ لفظٌ مشابه له في الصوت مخالف له في المعنى؛ لكن اللفظ الزائل يستحضره السياق. وأُتي لضرب من هذه الطريقة بالمثالين التاليين[7]:

jeder klafter eine königin ("في كل باع ملِكة") (مبني على jeder zoll ein könig ("في كل ذراع ملِك") (p. 111).

er hat ein ideal vor dem kopf ("أمام رأسه مثل أعلى") (عوض ein brett ("أمام رأسه خشبة") (p. 112).

هاهنا أيضاً إبدال في قلب عبارة مسكوكة، لكن ما من مشابهة بين الدالين (zoll-klafter وideal-brett)؛ والعلاقة إنما هي دلالية؛ إلا أن السياق المسكوك كاف لاستحضار اللفظ الغائب.

وهذا النمط من النكت قد تسمى دائماً باسم يستعمله التراجمة الفرنسيون لفرويد في غير هذا المقام عند الحاجة، هو "الجناس".

نقترح إذاً، عوض "التكثيف" و"الاستعمال المتعدد" و"المعنى الملتبس" و"الجناس" أربع مجموعات أخر، مبنية على المقابلة بين المشابهة والمماثلة، بين الورود الوحيد والمتعدد، هي: "الترديد"

---

(7) المثال الأول مأخوذ من كلمة شهيرة لشكسبير **الملك لير**، وفيه تعريض بطول قامة إحدى السيدات (لأن الباع أطول من الذراع)؛ والثاني تغيير لقول مأثور عند الألمان، يُضرب لمن لا يرى شيئاً (والمشار إليه مع حسن نواياه شديد العناد).

و"الجناس" و"المجاز المختلط"، والمجموعة الرابعة "عدوى" و"جناس" حسب كون الدال الثاني غائباً جزئياً أو كلياً.

الاقتصاد والخُلف

استعرضنا أهم المقولات التي استعملها فرويد لوصف تقنية النكتة. علينا الآن، استكمالاً لهذا الفحص، أن ننظر في التفسير العام الذي فسر به ظاهرة النكتة.

على طول الفصل المعقود للنكتة ظل ذلك التفسير العام معلقاً على مفهوم "الاقتصاد". "يهيمن على تلك التقنيات كلها نزوع إلى الضغط، بل إلى الاقتصاد" (p. 60)؛ وأيضاً: "هذا النزوع إلى الاقتصاد، وهو العامل المشترك الوحيد الذي ظل ثابتاً في تفحصنا لتقنية النكت..." (p. 117). وتردد التفسير نفسه مع زيادة بسط في الفصل الذي عنوانه "آلية اللذة والتكوين النفسي للنكتة": "في تلك الحالات كلها، حالاتِ تكرار العلاقات نفسها أو المادة الكلامية نفسها، حالاتِ إعادة اكتشاف المعلوم الحديث العهد، يصح لنا من غير شك نسبة اللذة المستمتع بها إلى اقتصاد الجهد النفسي..." (p. 188).

لكن الأمثلة التي ساقها فرويد دعماً لتلك الفرضية ينعدم فيها وجه الإيضاح. ففي الأول جاء أن الاقتصاد مرده إلى لفظ vol المستعمل في آن بمعنييه ("الطيران" و"السرقة"). لكن أليس اقتصاد الجهد العضلي، الذي كان لابد منه للنطق بلفظين عوض لفظ واحد، معوَّضاً بما فيه الكفاية بإنفاق الجهد الذهني الذي لابد منه للعثور على لفظ مناسب للمعنيين المقصودين؟ وأيضاً: "جبهة الحديد ـ صندوق الحديد ـ تاج الحديد. ما أعجب اقتصاد هذه الألفاظ إذا ما قورن بطول الجمل التي من شأنها أن تترجم عن تلك

الفكرة لولا لفظ الحديد" (p. 61). لكن إذا كان كذلك فكل لفظ اقتصاد: ولولاه ما أمكن العبارة عن محتواه إلا بردف؛ لم يعد إذاً من الممكن تخصيص بعض الخطابات في مقابل بعضها الآخر من تلك الحيثية.

كذلك جزم فرويد أن من الاقتصاد العثورَ على وصف للشيء في اسمه نفسه، أو أيضاً إعادةَ استعمال الألفاظ نفسها التي سمعها المرء بمعنى مختلف: لكن في هذه الحالة لا ينضاف إلى الجهد الذهني البين (إذ يستطاع العبارة عن معنى "آخر") أدنى "اقتصاد" صوتي. ويَعسُر أكثرَ من ذلك قبولُ مسعاه في رد كناية الاقتران (التمثيل بأحد التفاصيل) إلى الاقتصاد (p. 117): ذلك أن الجزء أصغر من الكل، إلا أن على الذهن أن يقوم بعملية زائدة، لا أن يقتصد في العملية عملية، للحصول على النتيجة نفسها. وقد قال فرويد: "كلما كان المعنيان اللذان يقرّب اللفظ الواحد بينهما بعيداً أحدُهما من الآخر كان أحدهما أجنبياً أكثر عن الآخر، وكان اقتصاد المسافة الذي يحققه الفكر أكبر بفضل تقنية النكتة" (pp. 181-182)؛ لكن من الممكن أن يضاف: وكبُر أيضاً على قدر ذلك الإنفاقُ الذي اقتضته النكتة نفسها.

هشاشة مفهوم الاقتصاد هذا لم تفت فرويد، وعندما عرضه أتبعه بهذا التعليق المتشكك: "وفوق ذلك ينبغي الإقرار بأن الاقتصاد المتحقق بتقنية النكتة لا يستطيع أن يخدعنا. فبعضها قد يذكّرنا بالخادمات اللواتي يضيّعن وقتهن ويصرفن نفقة المركوب إلى سوق أبعد طمعاً في أن يؤدّين عن بقولهن بضعة فلوس أقل. فما الاقتصاد الذي يحققه الذهن بتقنيته؟ يختصر على نفسه جمع بضعة ألفاظ جدد من السهل، في معظم الأحيان، العثور عليها؛ وفي مقابل ذلك على الذهن أن يكلف نفسه عناء طلب اللفظ القادر على أن يكسو

المعنيين؛ بل الأكثر أن عليه أن يطلب أولاً، لأحد معنييه، عبارة قليلة الاستعمال لكن من شأنها أن تحقق انصهاره مع الثاني. أليست البساطة عينها، والاقتصاد الحق، في العبارة عن المعنيين كما يأتيان، ولو لم يُعثر لهما على عبارة مشتركة؟ أليس اقتصاد الكلام معوَّضاً عنه أكثر مما يلزم بزيادة الإنفاق الفكري؟" (pp. 63-64). وبعد ذلك أكد فرويد هذا الشك: "الاقتصاد الذي يحققه استعمال الألفاظ نفسها أو تلافي تراكيب جديدة للمعاني تافه إذا ما قيس بالإنفاق العظيم من نشاطنا العقلي" (p. 237).

يبدو، إذاً، أن التعليل بالاقتصاد قد بطل. لكن الواقع، وهو كثير الحدوث عند فرويد في قلب النص الواحد، أن المقولة الواحدة تُثبت أولا، ثم تنفى دون أن تزول فترقى إلى وضعية حضور مبهم. وفي النسخة المراجعة من تفسير النكتة ظل مفهوم الاقتصاد قائماً إلا أنه انحصر في أحد أنواعه. قال فرويد: "الاقتصاد الذي يحققه الذهن في جهد الكف النفسي، وهو اقتصاد لا قيمة له بالقياس إلى الجهد النفسي برمته، يظل عندنا مصدر لذة، لأنه يقتصد علينا إنفاقاً خاصاً اعتدنا عليه وكنا على استعداد لإنفاقه هنا أيضاً" (p. 238). واستخلص: "إذاً، بعد أن فهمنا فهماً أصوب عمليات الذهن النفسية، نرى أن عامل التخفيف يحلّ محل عامل الاقتصاد" (p. 239). وهذا التخفيف الخاص هذا تعريفه: "وجدنا، بالمقارنة مع إعداد الحلم، أن السمة الأساس في النكتة هي توفيق، يحققه إعداد النكتة، بين مقتضيات النقد العقلي والدافع إلى عدم التفريط في هذه اللذة العتيقة المتحصلة من الخُلف ومن التلاعب بالألفاظ" (p. 314).

سر النكتة في "العودة إلى الخُلف البدائي".

هذه المعادلة الجديدة، بين النكتة والخُلف، تستحق النظر فيها عن كثب. قال فرويد: "أسهل بكثير وأيسر أن تترك الدرب الذي نهجه الفكر من أن تسلكه، أن تضم كيفما اتفق عناصر متباينة من أن تقابل بعضها

بعض؛ وأسهل من ذلك كله الرضا بصيغ قياسية طلّقها المنطق، ومزاوجةُ ألفاظ وأفكار دون التفات إلى معناها، ما في ذلك شك؛ لكن تلك هي عين المناهج التي تستعملها تقنيات النكتة التي نتحدث عنها" (p. 189). وذاك ما سماه فرويد، "باختصار"، "لذة الخُلف".

هذه جمل من شأنها أن تفاجئ قارئ الفصل المعقود لتقنية النكتة. ذلك أنه يعلم منها، وما ذلك بالهين، أن اقتفاء السبل المعروفة أصعب من تركها؛ لكن، فوق ذلك، أنى له التوفيق بين عمليات النكتة التي وصفها فرويد وبين جزمه هنا بأن الألفاظ فيها "تُضم كيفما اتفق" "دون التفات إلى معناها"؟ لكن هذا الجزم هو الذي يمكّن وحده من رد النكتة إلى "لذة الخُلف"، وهي نسخة من الاقتصاد.

أراد فرويد أن يثبت وجود تجربة تقابل "نيْر العقل"، إلا أنه، في وصفه، ساهم في الإبقاء على ذلك النير. ولا يمكن أن تدل الجمل السابقة إلا على أن "كل ما ليس بمعنى فهو خُلف". كل ما خالف تصوراتنا المعتادة عن المعنى والمنطق والعقل فلا يمكن أن يكون إلا ضداً لها، لا وجود له إلا للذة الخُلف. واحتمال أن يكون هذا النشاط محكوماً بمبدأ غير مبدأ المعنى لم يخطر بتة، في أي لحظة كان، لتعديل ذلك الحكم السالب. وثمن التعليل بالخُلف هو هذا عينه: ألا يُعترف إلا بمبدأ "المعنى" وحده مبدأ موجِّها لنشاطنا النفسي. وهذا إقرار غريب بالنظر إلى أنه مستنبط من نص لفرويد يجزم باستقلال العمليات اللاشعورية؛ ومع ذلك هو وحده يمكّن من بيان تعليل النكتة بالخُلف(*). لم يدَع الاقتصاد الذي علل به فرويد

(*) علينا ألا نستنكر ذلك، بل أن نرى فيه الحجة، السالبة، على الصفة الثورية في فكر فرويد؛ وقد قال هايدغر في: (*Essais et conférences* (Paris: Gallimard, 1958), p. 142):

"إذا كان الفكر متخلفاً خطوة عما يفكر فيه فتلك حجة على أنه مبدع".

مجالاً لآلية رمزية، بإزاء الآلية المتجلية في الدلائل ومنطقها.

وأصح من ذلك أن تقول: سلّم فرويد، كما سلم غيره آلاف المرات قبله وبعده، بوجود الرمزي عند أولئك الذين ليسوا بأشباه لنا "نحن" - الراشدين الأسوياء من أبناء الغرب المعاصر؛ لقد سلم بوجود "الخُلف" (أي بالرمزي)، لكن عند "الآخرين" وحسب: عند المجانين والمتوحشين والصبيان... "يزاوج الصبي الألفاظ دون التفات إلى معناها، للتمتع بلذة الإيقاع والقافية" (p. 189): هب أن ذلك واقع مشهود، فما الداعي إلى حصر لذة الإيقاع في لذة الخُلف؟ "تتكرر تلك الطرائق في بعض أصناف الأمراض النفسية" (p. 190). أو عند السكير: "بالخمر يصير الراشد كالصبي يستمتع باقتفاء أثر أفكاره، دون التفات إلى قيود المنطق" (p. 190). يكاد فرويد يشاطر ليفي - برول أو رينان رأيهما في الألسن البدائية: "وسائل اللغة كلُّها التي تصلح للترجمة عن ألطف أشكال الفكر، كأدوات الوصل وحروف المعاني وتغير الإعراب والتصريف، كل ذلك يُترك، لانعدام وسائل العبارة، وتظل مواد الفكر الخامُّ وحدها قادرة على العبارة عن نفسها فيما يشبه اللسان البدائي، أي بلا نحو". وقال أيضاً: إذا كثرت الرموز "فمرد ذلك الواقع إلى تقهقر عتيق في الجهاز النفسي" (*NC*, p. 29). وقد انتهى فرويد، برفضه للرمزي، إلى عنصرية وانتقائية صريحتين: "غير خاف أن الصبي، وكذا العامي والمنتمي إلى بعض الأعراق، لا يقنع، في حكيه وفي وصفه، بألفاظ واضحة صريحة لإبلاغ السامع ما يتصوره، حتى يترجم عن المحتوى بإشارات معبرة، وحتى يقرن لغة الإشارات بما يبلّغه بالكلام، وحتى يزيد على الخصوص في الكم والشدة" (p. 296).

ثمن تعليل النكتة هذا بالاقتصاد أو بالخُلف إنما هو إبطال مجال الرمزي كله، إن لم يكن هو الجزم الصريح بهذا الضرب من

المركزية العرقية الذي هو العنصرية؛ وهذا لا نستطيع ولا نريد أن نؤديه. فإذا كان الرمزي موجوداً ـ عند الصبي والراشد على السواء، عند المتوحشين من "بعض الأعراق" وعندنا نحن على السواء ـ ، إذا كان وجود الرمز لا ينقضي في مجرد عدم كونه دليلاً، فلا يمكن قبول ذلك التعليل. سر النكتة لم ينكشف بعد.

الخطابة والرمزيات عند فرويد

وصف فرويد، في عمله المعقود للنكتة والحلم، آلية خاصة سماها "عمل (الحلم)" يرى أنها حكر على اللاشعور، ومن مميزاته تبعاً لذلك. والطرائق التي وقف عليها فرويد، كالتكثيف والتمثيل غير المباشر والنقل والجناس وغير ذلك، يرى أنها ينبغي أن تعزى لا إلى الحلم خاصة، بل إلى أنشطة اللاشعور كلها وإليها وحدها. "ليس من الضروري التسليم، في عمل الحلم، بوجود نشاط رمزي خاص يقوم به الذهن. ذلك أن الحلم يستعمل الرموز المهيأة سلفاً في اللاشعور" (*IR*, p. 300). وعندما آل فرويد إلى مقارنة الحلم والهستيريا أمضى ما سبق أن جزم به، بل زاده قوة وشدة: "هذا الإعداد النفسي غير العادي لفكرة عادية لا يمكن أن يحدث إلا عندما تكون قد نُقلت إلى تلك الفكرة العادية رغبة لاشعورية أصلها صبياني قد كُبتت" (*IR*, p. 508, c'est Freud qui souligne).

لكن هذا التحليل الذي قمنا به هنا (وكتاب **النكتة** في هذا الصدد أيسر في التحليل، لكن النتائج لن تتغير لو تصدى التحليل لكتاب **تفسير الأحلام**) يبرهن لنا على عكس ذلك: لا تتميز الآلية التي وصفها فرويد بأي خصوصية؛ والعمليات التي وقف عليها (في حالة النكتة) إنما هي عمليات كل رمزية لسانية، كما أحصاها على الخصوص التراث الخطابي. وقد رأى ذلك بنفينيست في دراسة

صدرت عام 1956: عندما وصف فرويد الحلم والنكتة فإنما وقع، من حيث لا يدري، على "القائمة العتيقة الجامعة للمجازات".

ليس القصد إلى أن ما أتى به فرويد من تمييز ومن تعريف قائمٌ قبل في رسائل الخطابة؛ لكن طبيعة الوقائع التي وصفها واحدة. ففي بعض المسائل ظل دون الوصف الخطابي (في النكت اللفظية وفي تعيين الحدود بين الصور الخطابية كالجناس والترديد والمجاز المختلط وغيرها)؛ وفي بعضها الآخر انتهى إلى نتائج مشابهة (مثال ذلك أن خلطه بين الوقائع الحاضرة معاً من جهة والوقائع الحاضرة الغائبة من جهة أخرى يتجلى في عجز أصحاب الخطابة عن تعريف الفرق بين الصورة البيانية والمجاز تعريفاً دقيقاً)؛ وفي أحيان أخرى وصف وقائع كلامية وقف عليها فاتتْهُم: ومنها النقل، مع عدم الدقة الذي أشرنا إليه في استعمال ذاك اللفظ. فإذا أضفت إلى ذلك أن التراث الخطابي على ذلك العهد (فجر القرن العشرين) كان نجمه قد أفل وجدت لفرويد فضلاً أعظم: ذلك أن كتاب **النكتة** أهم المؤلفات في الدلاليات في وقته.

وتبين بعض المواضع من **تأويل الأحلام** أن فرويد كاد أن يكون واعياً بأنه يصف أشكال كل عملية رمزية، لا الرمزية اللاشعورية. من ذلك الصفحة الأولى الشهيرة من الفصل في "عمل الحلم"، إذ عرّفه فيها فرويد تعريفاً شاملاً بأنه نقل، Übertragung، وهذا اللفظ هو الترجمة الدقيقة للفظ metaphora ("الاستعارة") في **فن الشعر** لأرسطو. "يبدو لنا أن محتوى الحلم [الظاهر] نقلٌ لأفكار الحلم [الكامنة] في صيغة تعبيرية أخرى... يأتينا محتوى الحلم في شكل هيروغليفات يجب نقل دلائلها على التوالي إلى لسان أفكار الحلم" (*IR*, pp. 241-242). ويذكّر وصف الهيروغليف وطريقة اللغز المصوَّر، الواقع بعد تلك الجمل، أكثر من غيره بوصف كليمنت

الإسكندراني (انظر أعلاه ص 47 وما يليها من هذا الكتاب). لقد قابل فرويد الصورة واللغز المصور: وتلك هي المقابلة التي أقامها كليمنت بين الدرجتين الأولى والثانية في الهيروغليفات الرمزية؛ وقد رأينا أن ذلك الفرق مواز للفرق بين المعنى الوضعي والمعنى المنقول أو المجاز. يتكلم الحلم، إذاً، بالمجازات.

رجع إلى المقارنة بين طرائق الحلم والاستعارة عند أرسطو: ظهرت تلك المقارنة مرة واحدة في نص فرويد نفسه. فعندما أشار فرويد إلى انعدام بعض العلاقات المنطقية من الحلم قال: "علاقة واحدة من العلاقات المنطقية لها الحظوة في آلية تكوّن الحلم، هي المشابهة، الموافقة، الاتصال، الشبه؛ وبين يدي الحلم، لتمثيلها، وسائل لا حصر لها" (*IR*, p. 275). وأضافت حاشية على اللفظ الأخير: "انظر إشارة أرسطو إلى الملكات التي يقتضيها التأويل، راجع ص 91، الحاشية 2". وفي الحاشية 2 المذكورة: "يرى أرسطو أن أجود مفسر للأحلام من يجيد إدراك المشابَهات...". لكنك تذكر أن تلك الخاصة، عند أرسطو، يتصف بها على السواء الحلم والمجازات، إذ "جودة الاستعارات من جودة إدراك المشابهات" (*Poétique*, 1459 a). هذا، ومعنى "المشابهة" عند فرويد وأرسطو هو كل معادلة رمزية، لأن metaphora ("الاستعارة") عند أرسطو تضم كنايات الاقتران والاستعارات؛ ويضم النقل، عند فرويد، المشابهة، وكذلك "الموافقة" و"الاتصال".

لقد سمى فرويد العملية الموازية المعاكسة للترميز باسم عام، هو "التأويل" (*IP*, p. 155). "يسمى العمل الذي يحوّل الحلم الكامن حلماً ظاهراً إعداد الحلم. ويسمى العمل المقابل، الساعي إلى الوصول من الحلم الظاهر إلى الحلم الكامن، عمل التأويل" (*IR*, p. 432). لكن، أليس ذلك هو تعريف كل ترميز؟

ليست أصالة إسهام فرويد في نظرية الرمزية عامة في ما عساه ظنه هو نفسه، في وصف عمل الحلم أو تقنية النكتة: ليست أصالته هنا إلا في التفاصيل؛ فقد اكتفى، بالجملة، بإعادة اكتشاف الفروق الخطابية وتطبيقها تطبيقاً منظماً في حقل جديد. "التأويل"، ذاك ما أتى فيه فرويد حقا بالجديد. فقد ميز بين تقنيتين في التأويل: "رمزية" و"متداعية"؛ أو كما قال هو نفسه: "تقنيتان: سنعتمد تداعيات أفكار الحالم، ونستدرك النقص بمعرفة رموز المؤوِّل" (*IR*, p. 303). وتحديد تقنية التداعي ووصفها (وهي أهم من الأخرى في عين فرويد) لم يسبقه إليهما أحد قبله.

تكمن التقنية الرمزية ـ الملحقة ـ في استعمال قائمة مهيأة سلفاً، تشبه ما يسمى "تعبير الرؤيا"، تترجَم بها الصور الحاضرة، واحدة فواحدة، إلى أفكار كامنة. ولا ينبغي تطبيق تلك التقنية إلا على جزء من الحلم، على الجزء المكوَّن، كما يدل عليه اسمه، من رموز (بالمعنى الضيق). وعند فرويد أن السمة المقومة للرمز هي أن معناه لا يتغير: الرموز كلية. "من الرموز المستعمَلة رموز كثيرة لها دائماً أو في أغلب الأحوال معنى واحد" (*IR*, p. 302). "سنسمي هذه العلاقة الثابتة بين أحد عناصر الحلم وترجمته علاقة رمزية، لأن ذلك العنصر نفسه رمز لفكرة الحلم اللاشعورية" (*IP*, p. 135). لكن ثبات المعنى هذا لا ينفي التعدد: "أما عناصر الحلم الأخرى فقد تعزى إليها دلالة ثابتة، إلا أنها ليست الوحيدة بالضرورة" (*NC*, p. 19).

والفرق بين رمزيات فرويد وكتب تعبير الرؤيا الشعبية (وقد وصفها أيضاً بأنها "فك للمعمى" (*IR*, pp. 91-92) ليس في الصورة المنطقية بل في الأصل الذي يؤخذ منه المعنى الكامن: "في التعبير الرمزي [التقليدي] يختار المؤول مفتاح الرمز اختياراً تحكمياً؛ أما في

حالات الكلام المقنّع التي خبَرناها فتلك المفاتيح يعرفها الجميع وتعطيها العبارات الشائعة" (IR, p. 294)، عبارات اللسان هي التي تعطي تلك المعادلات الكلية؛ شأنها شأن الأساطير والحكايات الشعبية وأعراف غيرها. "ليست هذه الرمزيات حكراً على الحلم، بل تراها في الصور اللاشعورية، في التصورات الجماعية كلها، لاسيما الشعبية: في الفولكلور والأساطير والسيَر والأقوال المأثورة والأمثال وألاعيب الألفاظ الشائعة" (*IR*, p. 301)؛ وفي إحصاء آخر "العادات والأعراف والأمثال وأغاني الشعوب المختلفة واللغة الشعرية واللغة الدارجة"، (*IP*, p. 144).

ونعود فنقول: يسلّم فرويد، إذاً، بأن رمزيات الحلم لا يد له فيها؛ إلا أنه يرى أنها خاصةُ "الصور اللاشعورية" وحدها. وسواء وُجدت رموز كلية ثابتة أم لم توجد فلا مناص من الإشارة إلى أن فرويد صرح دون تردد بأن الرمزية "لاشعورية" في مجموعة من الأنشطة تمتد من الأعراف إلى الشعر: ذاك هو الثمن الذي عليه أن يؤديه إبقاءً لِما جزم به من وجود رمزية لاشعورية خاصة. ونشير أيضاً في عرض ذلك إلى أن استعمال فرويد للفظ "الرمز" مقابل لاستعمال الرومنسيين (وعندهم أن الذي يطابق المعنى الثابت هو المثل)؛ وفرويد أيضاً مناهض للرومنسية في جزمه بأن الأفكار الكامنة لا تختلف في شيء عن الأفكار وحسب، مع أن طريقة الإبلاغ فيها رمزية؛ أما الرومنسيون فعلى العكس يرون أن محتوى الرمز مختلف عن محتوى الدليل، وذاك هو السبب في كون الرمز غير قابل للترجمة.

لئن كانت السمة المؤسسة للرموز، ولتقنية التأويل الرمزي تبعاً لذلك، هي معناها الثابت الكلي فتقنية التداعي، كما هو متوقع، تتسم بالفردية؛ ولا يخفى أن الفرد المقصود ليس هو المؤول بل المنتج. "تختلف التقنية التي سأعرضها في الصفحات التالية عن تقنية

القدماء بأمر بالغ الأهمية، هو أنها تكلّف الحالم نفسه بعمل التأويل. فالعبرة فيها بما يقترحه عنصر بعينه من الحلم لا على المؤول بل على الحالم" (*IR*, p. 92). وتكمن تلك التقنية في أن يُطلب من الحالم، على التو بعد فراغه من حكاية حلمه، أن يقول كل ما تستحضره فيه عناصره؛ وتُعد التداعيات المتحصلة عندئذ تأويلاً للحلم. "سندعو الحالم... إلى أن يلفت انتباهه إلى عناصر محتوى الحلم المختلفة وأن يخبرنا أولاً بأول بالتداعيات التي تَعرض له وتولدها فيه تلك الشذرات" (*NC*, p. 16). "سنسأل الحالم عما أدى به إلى أن حلم حلمه وسنعتبر جوابه الأول تفسيراً" (*IP*, p. 91). تأويل الأحلام هذا يتضمن، أولاً، جزءاً من الأفكار الكامنة (والجزء الآخر تعطينا إياه معرفة الرموز)، وثانياً مجموعة من "الاستطرادات والانتقالات والعلاقات" (*NC*, p. 18)، تصل الأفكارَ الكامنة بالمحتوى الظاهر. وتداعيات الحالم تلك تسجَّل في لحظة خاصة من حياته؛ فلذلك، كما هو متوقع، ليست كلية بتة. من شأن الرامز أن يستحضر مراميز عدة؛ ومن شأن المرموز، على العكس، أن يشار إليه بما لا يحصى من الروامز. "تعيّن أفكار الحلم عناصرَ الحلم مرات كثيرة؛ وليس ذلك وحسب، بل تكون كل فكرة من أفكار الحلم ممثَّلة فيه بعناصر كثيرة. فتداعيات الأفكار تفضي من أحد عناصر الحلم إلى أفكار كثيرة، ومن فكرة واحدة إلى عناصر كثيرة" (*IR*, p. 247).

لن أحكم على منهج فرويد بالصواب ولا بغيره (فذاك من شأن علماء الأحلام)، بل أكتفي بالتنويه بأصالته، وهي(*) هذه العناية بالتداعيات الصادرة في اللحظة التي تلي حكاية الحلم، أي حسبان

(*) وأصرف النظر هنا عن الدور الذي يضطلع به النقل. انظر أدناه ص 366-369.

علاقات المجاورة في الدال علاقات رمزية. ويمكّن توضيح تلك التقنية أيضاً من فهم أجود لعملية التكثيف. وبما أن التأويل هو التداعيات فمن الواضح أن القول الرمزي دائماً "مكثف" : ذلك أن التكثيف أثر لا ينفصل عن التأويل.

والرمزية اللاشعورية، إن وُجدت، لا تعرّف بعملياتها؛ وتلك ملاحظة لها عواقب متعددة، ألفِت الانتباه إلى واحدة منها وحسب. من شأن الاستراتيجية التأويلية أن تقنن إما النهاية التي تبلغها (المعنى الذي عليها الكشف عنه) وإما المسافة التي تصل النص الأصل بالنص الهدف: من شأنها أن تكون "نهائية" أو "إجرائية". وقد أراد فرويد أن يكون التأويل التحليلي النفسي موافقاً لمقتضياته العلمية، فوصفه بأنه استراتيجية لا تعرف المعنى النهائي بل تكتشفه. ونحن نعلم الآن أن عمليات التأويل التي وصفها فرويد إنما هي، مع اختلاف في الاصطلاح، عملياتُ كل رمزية. لا يتقيد التأويل التحليلي النفسي بأي قيد إجرائي خاص؛ فليست إذاً طبيعةُ تلك العمليات هي السببَ في النتائج المحصل عليها. ولئن كان التحليل النفسي حقاً استراتيجية خاصة (وذاك ما أعتقده) فلا يمكن أن تكون كذلك إلا على العكس بتقنين قبلي للنتائج المراد الحصول عليها. وسوف يكون التعريف الوحيد للتأويل التحليلي النفسي هو أنه تأويل يكتشف في الأشياء التي يحللها محتوىً موافقاً لمذهب التحليل النفسي.

والحجة على ذلك تأتينا لا من تحليل ممارسة فرويد نفسه وحسب، بل أيضاً، بالعرَض، من صياغة أقواله النظرية. قدّمنا أن فرويد كان واعياً بأن العلاقة بين الرامز (المحتوى الظاهر) والمرموز (الأفكار الكامنة) لا تختلف في شيء عن العلاقة بين معنيي المجاز أو طرفي التشبيه. لكن لا أي تشبيه كان. قال فرويد: "تكمن ماهية

العلاقة الرمزية في التشبيه. لكن لا تقوم تلك العلاقة في أي تشبيه كان. تُحدثنا النفس أن التشبيه لابد فيه من بضعة شروط، إلا أننا لا نستطيع أن نقول أي شروط هي. كل ما يصلح للتشبيه بشيء أو بعملية ليس يظهر في الحلم بوصفه رمزاً لذلك الشيء أو لتلك العملية. وأيضاً لا يرمز الحلم من غير اختيار، بل لا يختار لذلك الغرض إلا بعض عناصر أفكار الحلم الكامنة. ها أنت ترى أن الرمزية في الواقع محدودة من الطرفين" (*IP*, p. 137).

والواقع أن فرويد لم يقف عند ما حدثته به النفس، لاسيما في ما يخص اختيار الأفكار الكامنة. فقد عيّن، في **تأويل الأحلام**، حداً لتكاثر المعاني، موضعا تتوقف فيه الإحالات من معنى إلى آخر: توجد مراميز أخيرة، غير قابلة للانقلاب بدورها روامز. "يبدو، في معظم الأحوال، أن للحلم دلالات عدة. فهو لا يحقق عدة رغبات وحسب؛ بل من شأن هذا المعنى، وهو تحقيق إحدى الرغبات، أن يخفي معاني غيره، فتتدرج إلى أن تقع على رغبة من الطفولة الأولى. وهنا أيضاً لنا أن نتساءل: ألا يصح أن نقول دائماً عوض في معظم الأحوال" (*IR*, p. 193). هنا توقِف رغبات الطفولة الأولى الدورةَ الرمزية.

هذا الحد الموضوع للمعاني الممكنة، وبه صار التحليل النفسي تحليلاً نهائياً، أعيد إثباته في مقام آخر. "الأشياء التي يكون لها في الحلم تمثيل رمزي معدودة. الجسم البشري كله، الآباء، الأبناء، الإخوان، الأخوات، الولادة، الموت، العري (...). معظم الرموز في الحلم رموز جنسية" (*IP*, pp. 137-138)(*). في ذلك تعريف لاستراتيجية التأويل عند المحلل النفسي، وهي من أقواها في عصرنا.

(*) ذكر جونس (E. Jones) أن "القضيب لا يمكن أن يكون مدلولاً، بل هو دائماً دال وحسب..." في تفسير فرويد.

وصفتها "النهائية" كامنة، فلذلك تُذكّر عن غير قصد بالاستراتيجية النهائية الكبرى الأخرى، استراتيجية تفسير آباء الكنيسة. ألا تستحضر الجملة المقتبسة قبل، مع اختلاف يسير في جوهر الألفاظ، تفسيراً كنسياً ورد في كتاب قديم، هو **رسالة في المبادئ** لأوريجانس؟ إليك كيف وُصف فيها المؤولون النصارى: في أثناء التفسير "يكون القول بالربوبية، أي الأب والابن والروح القدس، هو الذي يشير إليه في المقام الأول هؤلاء الرجال المفعمون بالروح الإلهي؛ ثم الأسرار المتعلقة بابن الله - كيف صار الكلمة جسداً، وما السبب في مجيئه، إلى أن اتخذ صورة العبد - هي التي يعرّفها هؤلاء الرجال المفعمون، كما قلنا، بالروح الإلهي" (IV, 2, 7). الذي يرشد التأويل، هنا وهناك، هو العلم القبلي بالمعنى المطلوب الكشف عنه (ولا يعني ذلك أن التحليل النفسي دين)(*).

من الممكن إيجاز هذه الرحلة الطويلة عبر نصوص فرويد الخاصة بالخطابة والرمزيات في جملة واحدة: إسهام فرويد خطير في تلك المجالات، إلا أنه ليس دائماً حيث ظنه المؤلف، ولا حيث يراه الأتباع. وله، مع ذلك، وجاهته.

(*) ألحت مارت روبير إلحاحاً على هذا الواقع، وهو أن مسار التأويل عند فرويد، على عكس التأويل الديني، يذهب دائماً من الروحي إلى الجسدي (Marthe Robert, *Sur le papier* (Paris: Grasset, 1967), p. 239).

الفصل التاسع

الرمزية عند سوسور

في بحر القرن التاسع عشر خرج اللسان الملغز[1] (glossolalie) من المجال الديني المنغلق ودخل مجال الطب. وفي فجر ذلك القرن كان الرومنسي الألماني كيرنر(*) ما زال يعدّ وحياً منزلاً من السماء المتتالياتِ الصوتيةَ الغامضةَ التي تتفوه بها "عرافة بريفورست". لكن ريح الوضعية لن تلبث أن تهب، وفي نهاية القرن أضحوا يقولون: "لسان ملغز" و"كلام بالألسن"، كلما أرادوا وصف ما ينطق به الشخص من متتاليات صوتية لا يفقهها سواه، ويعتقد هو أنها من لسان مجهول. وسوف يصف علماء النفس والأطباء فرقةَ أتباع إيرفينغ الدينية بإنجلترا، والشطحاتِ الصوفيةَ الجماعيةَ في السويد، والراهبَ

---

(1) في **المعجم الموحد**: "كلوسوليليا (لغة سرية خاصة)"، وفي **قاموس اللسانيات**: "هذر المعتوه"، وفي **معجم المصطلحات الألسنية**: "قدرة لسانية: ويقصد بها قدرة الإنسان على استخدام اللسان لنطق اللغة"؛ وتعريف "اللسان الملغز" أنه "لغة شخصية، عسيرة الفهم، تكون لبعض المرضى العقليين، مكونة من ألفاظ مخترعة ومن نحو مشوه" (عن قاموس **أكسيس** (*Axis*))؛ واللفظ مشتق من لفظين يونانيين، معنى أحدهما "اللسان"، ومعنى الآخر "الكلام".

(*) Justinius Kerner, *Die Seherin von Prevorst*, 2 ed. (Stuttgart-Tübingen: Justinus Kerner, 1832).

الألماني صاحب الرؤى، واسمه بولس (وهو يغني عن ذكر سميّه الشهير، القديس بولس)، بأنها لا تختلف اختلافاً نوعياً عن حالة الموسوَس الأمريكي لوبارون (وهذا اسم مستعار)، الذي كان يحاور بزعمه فراعنة مصر: أولئك جميعاً ظنوا فجأة أنهم يفهمون ويتكلمون لساناً أجنبياً ما كانوا يعرفونه في غير حالات الوجد تلك(*). ولم يلبث اللسانيون أن علموا أن تلك الألسن المزعومة ليست في شيء من الألسن التي تدّعي الانتساب إليها، وأنها على العكس خليط "مشوه" من الألسن التي يعرفها ذلك الشخص في حالته العادية. مثاله أن فيلهلم غريم قد بين أن اللسان "الرباني" الذي نطقت به إحدى أشهر العرافات، وهي القديسة هيلدغارد، لم يكن سوى خليط من الألمانية واللاتينية.

وتستحق حالة من بين حالات كثيرة أخرى أن يوقف عندها وقفةً طويلةً، لما كان لها من وقع. هي حالة فتاة، استعير لها اسم الآنسة هيلين سميث، كانت تعيش في جينيف في نهاية القرن التاسع عشر وفجر العشرين. أثارت انتباه علماء النفس في تلك المدينة بنوبات الروبصة[2] والوساطة التي تعتريها، وتلك موضوعة عزيزة على علماء النفس في ذلك العهد. وقد كانت هي موضوع ملاحظة قل نظيره، منقادة صريحة، ولم تتخذ وساطتها البتة لأغراض نفعية. وفي إحدى نوبات وساطتها شرعت "تتكلم بالألسن"؛ فأثار ذلك

(*) لمعرفة الخطوط العامة انظر: Jean Bobon, *Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie* (Paris: Masson; Liège: Vaillant Carmane, 1952), and William J. Samarin, *Tongues of Men and Angels* (New York: Macmillan, 1972).

(2) الروبصة (Noctambulisme, Somnambulisme): (عن قاموس **بيلو** (*Belot*)؛ وفي **موسوعة لالاند**: "سَرنَمة" (روبصة) (السير في النوم)).

انتباه أحد الملاحظين، فوضع بعد حين مجلداً ضخماً وصف فيه حالتها بالتفصيل: وصاحب الكتاب هو فلورنوا، أستاذ علم النفس بجامعة جينيف، وعنوان كتابه **من الهند إلى المريخ**(*).

ذلك أن الآنسة سميث تعيش "روايتين"، كذا سماهما فلورنوا: تذهب إلى المريخ وتحاور موجودات فلكية في إحداهما، وفي الأخرى تعيش مغامرة شرقية يقع جزء منها في الهند. وبناء على ذلك حقق فلورنوا أن هاهنا "لسانين" ونسخهما، وهما المريخي والهندي، أو الشبيه بالسنسكريتي. وكانت معرفته بالألسن الهندية محدودة، فاستشار عدداً من زملائه في جامعة جينيف، ولاسيما "المستشرق الفاضل، السيد فرديناند دو سوسور"(**). كان ذلك بين سنتي 1895 و1898.

والظاهر أن الشغف بتحليل ذلك اللسان "الهندي" بلغ بسوسور مبلغاً لا نكاد نتصوره. فقد عني عناية شديدة بالتعليق على كلام الآنسة سميث، وحضر نوبات وساطتها، واقترح تأويلات ممكنة لحالتها. فلا غرو أن جاء الفصل الذي تناول فيه فلورنوا اللسان الهندي مؤلفاً نصفه من مقتطفات من رسائل سوسور.

والواقع الأول، المستعصي على الفهم، هو أن الآنسة سميث لم تتعلم يوماً شيئاً من السنسكريتي (ولا ريب في صدقها: ليس ذلك بخدعة)؛ لكن كلامها الهندي شديد الشبه بالسنسكريتي. تخطر بالبال

(*) Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars* (Paris: F. Alcan; Genève: Ch. Eggimann, 1900).

(**) وردت العبارة في: E. Lombard, *De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires* (Lausanne: G. Bridel; Paris: Fischbacher, 1910), p. 62.

حلول عدة: فإما أنها عاشت في حياة سابقة في الهند، وإما أن روحها تنتقل إليها ويبقى جسمها ماثلاً بين يدي أساتذة جينيف يتحدث باللسان الهندي. وإما حلٌ قد يستسيغه علم النفس العلمي حقاً، وهو أنها تستحوذ، بالتخاطر، على معارف أشخاص أخر إلا أنه ليس في محيطها منهم من يتكلم السنسكريتي، وكانت أولُ مرة ذهب فيها سوسور لحضور إحدى النوبات بعدَ مرور عامين على أول كلام باللسان الملغز. وإما أن تقدّر أن الآنسة سميث قد سمعت طالباً يدرُس السنسكريتي في جينيف وهو يعرض تصريفه، رافعاً عقيرته، في غرفة مجاورة، أو أنها، لا بما اتفق لها من الجوار بل من التجوال، وقعت على رسالة في السنسكريتي وامحى ذلك الواقع من ذاكرتها: وهذا، لو استطاع فلورنوا إثباته، لكان هو الحل الأمثل.

ودونك الوصف العام الذي وصف به سوسور ذاك اللسان الشبيه بالسنسكريتي:

أما مسألة هل ذلك سنسكريتي حقاً فلابد من أن يكون جوابها كما لا يخفى هو "لا". وما يمكن الجزم به إنما هو **1**. أن ذلك خليط من مقاطع صوتية، تتخللها ـ ما في ذلك شك ـ متتاليات من ثمانية مقاطع إلى عشر، تعطي جزءاً من جملة له معنى (...)؛ **2**. وأن المقاطع الأخرى، غيرَ القابلة للفهم في ظاهرها، لا تتصف البتة بصفة المناقضة للسنسكريتي، أي ليس فيها زُمَرٌ تُناقض مادتُها أو تعارض شكل الألفاظ السنسكريتية العام (p. 303).

وأشار سوسور، في الوقت نفسه، إلى مجموعة من التناقضات، إليك مثالين منها.

وأعجب من ذلك كله أن السيدة سيمانديني (Simandini) [وهي النسخة الهندية من الآنسة سميث] تتكلم السنسكريتي لا البراكريتي

(Prâcrit) [والنساء في الهند يتكلمن البراكريتي لا السنسكريتي]. . . ولسان سيمانديني، لئن كان سنسكريتياً مشوهاً فهو على كل حال ليس ببراكريتي (p. 279).

وعلق على كلام آخر لها:

Sumina (سومينا) لا يذكّر بشيء؛ Attamana (أتامانا) قد يكون هو âtmânam (آتمانم) (وهو âtmâ (آتما) في حالة النصب)، أي النفس؛ وأنا أبادر فأقول: بل السياق الذي يرد فيه أتامانا أيضاً لا يمكن أن يُستعمل فيه اللفظ السنسكريتي الذي يشبهه، لأن هذا لا يدل على النفس، لو تأملت، إلا في لغة الفلاسفة، محمولاً على معنى النفس الكلية، أو غيره من المعاني العلمية (p. 299).

وحكى فلورنوا آخر فصول تدخل سوسور، قال:

كانت الصفحات السالفة قيد الطبع فإذا بالسيد سوسور يطلع علينا بفكرة ظريفة لطيفة. (. . .) لقد تفضل فوضع بين يديهم [يريد قراءه غير العارفين بالسنسكريتي] نصاً لاتيني المظهر يكون أشبه ما يمكن بلسان تيتوس ليفيوس أو شيشرون من سنسكريتي السيدة سيمانديني بلسان البراهمة (p. 315).

يلي ذلك النصُّ الشبيه باللاتيني والتعاليق عليه. واستخلص سوسور:

نتيجتان هامتان لا مناص منهما:

1. لا يخلط النص لسانين. ولئن كانت تلك الألفاظ قليلة الشبه باللاتيني فلا يُرى هاهنا تدخل لسان ثالث، كاليوناني أو الروسي أو الإنجليزي (. . .). **2.** للنص أيضاً قيمة معلومة من جهة أنه ليس فيه شيء يناقض اللاتيني، في المواضع عينها التي لا يعادل فيها

شيئاً لافتقار الألفاظ إلى معنى. ونترك هنا اللاتيني ونرجع إلى سنسكريتي الآنسة سميث: ليس في هذا السنسكريتي البتة حرف الفاء. وهذا واقع مهم، وإن كان بالسلب. ذلك أنه لا فاء في السنسكريتي؛ ولو عمد أحد إلى هذا الضرب من الاختراع لكان احتمال اختراع ألفاظ سنسكريتية فيها فاء أكبر بنسبة عشرين إلى واحد، لأن ذلك الحرف يبدو كغيره في درجة القبول إن لم يكن المرء عالماً بحاله (p. 316).

وظل انعدام الفاء المربك سراً غامضاً واستخلص فلورنوا في حيرة: كيف يمكن تعليل كون الآنسة سميث قد حزرت سمة كهذه شديدة الخصوصية باللسان السنسكريتي دون اللجوء إلى القوى الخفية (لأن الخدعة منتفية أصلاً)؟ هل كان يكفي تصفح رسالة في السنسكريتي لإدراك ذلك؟

لكن قصة الآنسة سميث والفاء الناقص لم تقف عند ذلك الحد. ذلك أن كتاب فلورنوا ما لبث أن صدر حتى وقع إلى لساني آخر، أستاذ يعلّم السنسكريتي كسوسور؛ فكلِف بالمادة اللسانية العجيبة المعروضة فيه، وسارع إلى تأليف كتيب نشر في العام التالي، هو "اللغة المريخية"، لصاحبه هنري[3]. ذلك أنه عقده لتفسير المريخي لا الهندي، لأن الأول ممثَّل تمثيلاً أكمل؛ وأيضاً لأن هنري مقر بعلم زميله الفاضل، السيد دي سوسور، الذي أفاض في تفسير النصوص الشبيهة بالسنسكريتي. ولم يسمح لنفسه بالإدلاء باقتراح إلا في مسألة محدودة واحدة: هي انعدام الفاء نفسه. لكن اقتراحه يلقي ضوءاً عجيباً على ما تقدم كله. ودونك ما قاله فيكتور هنري:

---

(3) Victor Henry, *Le langage martien* (Paris: Maisonneuve, 1901).

لئن كانت الآنسة سميث قد انشغل عقلها الباطن برمته بفكرة عامة في اللحظة التي كانت تضم فيها بعضاً إلى بعض أصواتَ الشبيه بالسنسكريتي أو المريخي فما من شك في أن تلك الفكرة هي ألا تتكلم بالفرنسي: كان انتباهها كله منصباً في تحقيق ذلك. ولفظ الفرنسي أوله فاء، فلذلك لابد من أنه بدا لها أنه هو الحرف الفرنسي بلا منازع، فاجتهدت ما استطاعت في تجنبه (p. 23).

ليست العلة في انعدام حرف الفاء إذاً معرفةً خارقة بالسنسكريتي بل موقف الآنسة سميث من لسانها الأم: ذلك أن دلالة الفاء قد تعينت بطريقة التسمية بالأول، وهي معروفة منذ عُرف تاريخ الكتابة. وللكشف عنها يكفي التسليم بأن منطق الرمزية "ليس" بالضرورة هو منطق اللسان؛ وأبسط من ذلك أن تقول: بإزاء اللسان صيغ أخرى للترميز، لابد من أن يتعلم المرء أولاً كيفية إدراكها. ترمز الفاء إلى "الفرنسية" بناء على علاقة ليست من مقومات اللسان بوصفه نظاماً من الدلائل.

لكن سوسور لا يؤمن بتنوع الأنظمة الرمزية. فإذا أعدت الآن النظر في تعليقاته تبين لك أنه عندما واجه مسألة لا حل لها في الظاهر فضل التسليم بالخوارق (بتناسخ روح الآنسة سميث) على تغيير منهجه في المعرفة فيما يخصّ هنا مبادئ الاشتغال الرمزي. وعوض أن يقيم صلة بين تلك الأقوال الشبيهة بالسنسكريتي والفرنسية (إذ من البيّن أن الآنسة سميث لا تتكلم السنسكريتي) انغلق في منطق مصداقية المسمى: ما السبب في أن ذلك اللسان يشبه السنسكريتي، مع أن النساء من غير شك يتكلمن البراكريتي (كأن الآنسة سميث، في شخص السيدة سيمانديني، كانت حقاً تحضر الحفلات التي وصفتها، وهي حفلات بعيدة في الزمان بعشرات القرون وفي المكان بآلاف الكيلومترات)؟ لماذا تستعمل ألفاظاً فلسفية

في سياق الكلام اليومي؟ عجز سوسور عن الوقوف على العلاقة الرمزية نفسها، فلم ينتبه إلا إلى سياق الدلالة على المسمى وفي ذلك مفارقة أشد لأن ذلك السياق وهمي محض، اللهم إلا مع التسليم بتناسخ الأرواح. يتبين أن الرقابة على الرمز أشد من الرقابة العلمية المعهودة، التي تحظر اللجوء إلى الخوارق. وفلورنوا أيضاً سلك السبيل نفسه إذ دعا سوسور إلى إحدى الحلقات ليضمن أمانة أكبر في نقل الشبيه بالسنسكريتي: "السيد دي سوسور أكفأ منا بكثير... في تمييز الأصوات الهندية..." (p. 301). لكن، لكي تكون تلك من "الأصوات الهندية" يجب قبل ذلك أن تكون الآنسة سميث قد زارت الهند، وذاك ما لم يقع في هذه الحياة... لقد سلم كلاهما تسليماً ضمنياً بتعليل الوقائع بالخوارق، مع أنهما أستاذان، وفي جينيف فوق ذلك: وذلك كله لئلا يسلما بوجود منطق في الرمزية غير منطق اللغة ملتبساً بمنطق العقل. ولو أهمل الأذن المتمرسة بالسنسكريتي وأعمل "الإنصات" (التحليلي النفسي) لكان في ذلك فائدة أكبر.

وهذا أمر مثير للانتباه، لاسيما أن الحديث في ذلك الكتاب مطرد على "العقل الباطن" (وقد اقتبس فلورنوا **دراسات في الهستيريا** لبروير وفرويد، مؤيداً لما فيها). أما سوسور فكان قاب قوسين أو أدنى من الحل: فقد بدرت منه زلة ذات مغزى عندما عرض ما سماه الشبيه باللاتيني: كتب أن "النص لا يخلط لسانين" وأضاف على التو أنه "لا يُرى هاهنا تدخل لسان ثالث، كاليوناني أو الروسي أو الإنجليزي". صار الاثنان ثلاثة بزيادة اللغة الأم، وهي الفرنسية، ولا يخلو من مغزى كونُها غير واردة مع الألسن التي اتُّخذت مثالاً ممكناً. وفي موضع آخر:

هب أن السيدة سيمانديني أرادت أن تقول هذه الجملة: أُباركك

باسم غاناباتي (Ganapati). فالأمر الوحيد الذي لم يخطر ببالها، وهي في حالتها السيفروكية (sivroukien)، هو أن تقول، بل أن تنطق ذلك بألفاظ فرنسية هي الموضوعة أو الأساس فيما كانت على وشك أن تقوله؛ والقانون الذي جرى عليه ذهنها هو أن تكون تلك الألفاظ المألوفة مستعاضاً عنها ببديل غريب المظهر. لا عبرة بالكيفية: إنما ينبغي، ويكفي، ألا يبدو ذلك فرنسياً لها هي نفسها... (pp. 304-305).

كان سوسور إذاً قريباً من الحل إلا أنه فاته. لقد استشعر الطريق، كما حدث له مرات أخرى بعد ذلك، إلا أنه لم يستطع تجاوز حدود مقدماته التي يسلم بها فوقف عند عتبة الاكتشاف.

رجع الآن إلى لسان الآنسة سميث الآخر، أعني المريخي.

الأقوال بالمريخي أكثر من الأقوال باللسان الهندي. وقد أعطت الآنسة سميث، بعيد ذلك، ترجمة حرفية لكل واحد منها؛ ونُسختهما معاً بالتمام والكمال في كتاب فلورنوا. وقد شرع هذا المؤلف في عمل التفسير، متبنياً على وجه السرعة فرضية اتخذها أصلاً: "لا أرى المريخي إلا مسخاً صبيانياً للفرنسي" (p. 223). واعتمد فلورنوا، لتأييد ذلك الرأي، أولاً على الخواص الصوتية والخطية: "الأصوات المريخية إنما هي نظير ناقص للأصوات الفرنسية" (p. 227)؛ والخط؟ "هنا أيضاً بين أيدينا محاكاة ناقصة لنظام الخط عندنا" (p. 228). واعتمد فلورنوا ثانياً، وحجته هنا أبين، لاسيما على كون المشترك اللفظي في الفرنسية هو عين المشترك اللفظي في المريخية:

يترجم المريخي اللفظ الفرنسي في كل لحظة مهتدياً بالتشابه في السمع، غير عابئ بالمعنى الوضعي، حتى لم نقض العجب من كون

لسان كوكب المريخ فيه المشترك اللفظي نفسه الواقع في لساننا (p. 233).

مثاله أن الحرف à والفعل a يترجمان معا بلفظ é؛ وكذلك si, te, de et le وغيرها. لكن الذي يستعصي على التحليل هو المعجم المريخي نفسه: يبدو لعيني فلورنوا أنه تحكمي كله.

ولفك معمّى ذاك المعجم، بل قل لإيضاح طريقة إنتاجه، وضع هنري كتابه في **لغة المريخ**. وينبغي التذكير هنا بأن هنري هذا نفسه كان قد نشر، خمسة أعوام قبل ذلك، كتاباً في اللسانيات العامة، عنوانه "التعارض اللساني"(*)، فيه كثير من الأفكار الجديدة الجريئة، والفصل الثالث منه وجيه في المسائل التي تشغلنا هنا. عالج ذلك الفصل كون اللغة شعورية أو لاشعورية؛ وذلك "تعارض" جبره هنري بقوله: "اللغة نتاج النشاط اللاشعوري الذي تقوم به الذات الشاعرة" (p. 65)، وبقوله أيضاً: "لئن كانت اللغة واقعاً شعوريا فطرائق اللغة لاشعورية" (p. 78). ومن الأمثلة الكثيرة على الطرائق اللاشعورية الزلات، وتفشي العدوى بين الألفاظ أو الجمل، والتأثيل الشعبي، ونقل المعنى بالمجازات، وغير ذلك.

تلك كانت الفكرة الأساس في دراسة لغة المريخ، لأن هنري قدّر أن الآنسة سميث قد استعملت استعمالاً لاشعورياً، في إبداع لغة المريخ، الطرائقَ نفسها المستعملة في اللغة عامة: "على اللغة التي تبتدعها ذات اللسان الملغز أن تكون بحيث تمكّننا من أن ندرك

(*) Victor Henry, *Antinomies linguistiques* (Paris: F. Alcan, 1896),

[تعارض (Antinomie): في **قاموس اللسانيات**: "تضارب"؛ وفي **المنهل**: "تناقض"؛ وفي **موسوعة لالند**: "ضدية، نقيضة (تناقض في القوانين، تعارض، تضاد)"؛ وفي أول تعريف فيه: "تناقض..." (المترجم)].

بوضوح شبيه بالوضوح الناتج عن التجربة الطرائقَ اللاشعورية والعقلية الباطنية في اللغة العادية..." (V). وبعض طرائق الفكر لا وجود لها عند الشعور اليقظ؛ لكن لا ينبغي أن يُستخلص من ذلك أن الذات كيفما كانت غير قادرة على اتباعها؛ ذلك أن بين يديها أيضاً أناً عقلي باطني أو لاشعوري؛ والموضع الآخر الذي يتجلى فيه العقل الباطن (فيما سوى الإبداع اللساني) هو الحلم؛ وقد واظب هنري على تبرير طريقته بالاعتماد على منطق الحلم: "ليس منطقُ الحلم هو منطقَ الرجل في حال اليقظة الكامل الشعور" (p. 23). "منطق الحلم أكثر جرأةً وأشد إبهاماً من منطق الذات اليقظة" (p. 48). بدأ يطل عليك هاهنا ذلك المنطق الآخر الذي لم يشأ سوسور التسليم بوجوده.

والطرائق التي وضعها هنري ليست بخافية عن المشتغل بالتأثيل (وبالخطابة بوجه أعم، لأن طرائق الاشتقاق من الأصل، كما قدمنا، إنما هي إسقاط في التاريخ للقالب المجازي). أما في مرتبة الدال فنقف على الزيادة والحذف والتعاقب (القلب المكاني). وأما في مرتبة المدلول، وهي التي سنعنى بها أكثر، فنقف على المجازات الأصول(*). ودونك، أولاً، بضع كنايات اقتران: miza (ميزا)، مشتق من الفرنسي maison ("بيت")، معناه بالمريخي "مقصورة متنقلة المكان" (وهي كناية اقتران مادية مخصّصة)؛ chéké (شيكي)، من الفرنسي chèque ("شيك، صك")، معناه "الكاغد" (وتلك كناية اقتران معنوية معمّمة)؛ épizi (إيبيزي)، من الفرنسي épine ("شوكة")، معناه "اللون (الوردي)" (وتلك كنايتا اقتران: بالشوكة

(*) أستعمل هنا الاصطلاح الذي اقترحه دوبوا وغيره في: Jacques Dubois [et al.], *Rhétorique générale* (Paris: Larousse, 1970).

عن الوردة، كناية اقتران مادية مخصصة، وبالوردة عن اللون، كناية اقتران معنوية معممة). وهذه بضع كنايات تطابق: zati (زاتي)، من الفرنسي myosotis ("آذان الفأر")، معناه "الذكرى" (بالدليل عن الشيء)؛ chiré (شيري)، من الفرنسي chéri ("محبوب")، معناه "الابن" (بالصفة عن الشيء)؛ ziné (زيني)، من الفرنسي Chine ("الصين")، معناه "الغضار" (بالمكان الأصلي عن الشيء). وهذا مثال على عكس المعنى: abada (أبادا)، من الفرنسي abondant ("كثير")، معناه "قليل"...

وفي طرائقَ غيرِ تلك فائدةٌ أكبر، لتعقيد العمليات التي تقتضيها. فمن ذلك العدوى (الألفاظ الحقائب، النحت): اللفظ المريخي midée، منحوت من misère ("بؤس") ومن hideux ("بشع")، معناه "قبيح"؛ forimé (فوريمي)، من forme ("شكل") وfirme ("شركة")، معناه "علامات (الكتابة)". ومن ذلك التلاعب بالألفاظ من ألسن متعددة (واتكأ هنري هنا بكل قوته على معرفة السيدة سميث ـ وإن كانت ناقصة ـ باللسانين الألماني والمجَري). فهو يرى أن اللفظ المريخي nazère (نازير) مشتق من اللفظ nase، ومعناه في الألمانية "الأنف" وأيضاً trompe (d'éléphant) ("خرطوم (الفيل)")؛ وفي المريخي هو الفعل tromper ("غش") مرفوعاً بضمير المتكلم المفرد: (je) trompe ("أغش"). لقد مكّن الاشتراك اللفظي في الفرنسي trompe من الإشارة إلى أحد المشتركين بما يعادل الآخر في الألماني (وتلك طريقة معروفة أيضاً في تاريخ الخطوط، وتسمّى فيه باسم "اللغز المصوَّر"). وأيضاً هذا اللفظ المريخي tiziné (تيزيني) أصله ـ زعم ـ من المجَري tiz (تيز)، ومعناه dix doigts ("عشر أصابع")؛ ولا يخفى أن dix doigts ("عشرة أصابع") هي deux mains ("الكفان")؛ و"تيزيني" معناه في المريخي demain ("غداً")!

وقد قرّبَنا هذا المثال الأخير من تأويلات فرويد لأحلام مرضاه؛ ويشهد المثالان التاليان، وفيهما تحويلات عدة، على رياضة ذهنية يستعصي الوقوف عليها. اسم العلم Esenale (إيزينال)، في الرواية المريخية، ما من شك في أنه اسم شخص عاش في كوكب الأرض، واسمه Alexis (أليكسيس)؛ لكن كيف حدث الانتقال من "أليكسيس" إلى "إيزينال"؟ ظلت المتوالية al (أل) على حالتها، مع انتقالها من صدر الاسم الأول إلى آخر الثاني؛ وتُذكّر exis (يكسيس) باللفظ المجَري csacsi (كساكسي)[4]، ومعناه "الحمار"، وهو لفظٌ عديلُه الألماني Esel (إيزيل)؛ فانقلبت l (اللام) n (نونا) بالتخالف فصارت Al-exis (أل ـ يكسيس) Esenale (إيزينال). والمثال الأخير: اللفظ المريخي érédute (إيريدوتي) معناه "المتوحد". يحدث الانتقال على الصورة التالية. نفكك أولا érédute إلى -éréd (إيريد) (فيعطي بالقلب المكاني erde، وهو terre ("الأرض") بالألماني)، و-ut- (وهو اسم العلامة الموسيقية "سول")[*] إ (ي)، وقد تحول إلى الصائت المجاور i (ي)، فنتج عن sol-i-terre لفظ solitaire ("متوحد")... وقد توصل هنري بتلك الطريقة إلى بيان عملية إبداع معظم الألفاظ التي يتكون منها معجم اللسان المريخي.

وقد كان فرويد أيضاً يجاهر بأنه تعلم كل شيء من مرضاه المصابين بالهستيريا؛ فلا ندري أي الاثنين أحق بالإعجاب: مهارة هنري أم مهارة "الأنا العقلي الباطني" عند الآنسة سميث. إلا أنه، وإن كان من الممكن الوقوف على أوجه الشبه (وهي مثيرة للانتباه للاتفاق في الزمان)، فمن البين أن صفحات هنري إنما "يعتادها"

---

(4) وتُنطق بالمجَري "تشاتشي".

(*) بل (*ut*) معناه دو (*do*)، لا سول ... (*sol*) فهل هو سهو من هنري أم خلط في ذهن الآنسة سميث؟

روح فرويد ولا يسكنها حقاً أبداً. كانت تلك أول فرصة ضاعت لوضع اللسانيات الجديدة على سكة الرمزيات (لتنفتح بذلك للتحليل النفسي الناشئ). فكان لابد من انتظار دام عقوداً إلى أن تعرض فرصة أخرى: لم يكن لكتاب **لغة المريخ** أي وقع في تطور العلم.

والعزاء في أن النتيجة التي خرج بها هنري واضحة: الألفاظ "المخترعة" أو "المنعدمة المعنى" مشتقة في الواقع من ألفاظ أخرى؛ ولغة صاحب اللسان الملغز لغة "لا ـ تحكمية". قال:

لا مناص لكل من يسعى دائماً إبداع لغة لا تشبه شيئاً من أن يترك فيها أثراً يفضحه، يُستشف منه عمل الأعضاء الخفية التي أسهمت في أنا العقل الباطني في إعداد آلية لغة البشر كيفما كانت (p. 7).

وقال أيضاً:

لا يستطيع الإنسان أن يخترع لساناً ولو شاء ذلك: فهو لا يستطيع أن يتكلم، ولا يتكلم إلا بذكرياته القريبة أو البعيدة أو الوراثية (p. 140).

ينبغي أن يضاف على التو أن انعدام أي تفسير ليس بمستحيل؛ وقد وقع ذلك، في لحظة أخرى من حياة الآنسة سميث. ذلك أنها عندما أدركت أنهم عرفوا بِنى الفرنسية الثاويةَ خلف كلامها المريخي انتقلت إلى "لسان" آخر اكتشفته، سماه هنري "المريخي الأعلى". والظاهر أن هذا اللسان غير قابل للتفسير إلا أن ذلك نفسه هو معناه: أن يكون غير قابل للفهم. ولو استعملنا اصطلاحات جاكوبسون لقلنا: مولَّدات صاحب اللسان الملغز لسانية أو منافية للسان، ولا تكون البتة لا ـ لسانية.

وأثارت انتباهَ جلّ الملاحظين سمةٌ أخرى فيما ينتجه ذو اللسان الملغز: كثرةُ الجناس الاستهلالي والصور الإيقاعية. وقد عُدّت هذه الطريقة الأخرى التي يستعملها الفكر الرمزي، كما عُدّت مراراً من

قبل ومن بعد، سمة وراثية أو، في أحسن الأحوال، شعرية. فقد أشار فلورنوا إلى "اطراد استعمال الجناس الاستهلالي والجناس الصوتي والقافية" (p. 240) وشبه هذا الواقع بالشعر. وفعل هنري مثله (قال: "كما هو الشأن في الألسن البدائية كلها") وتحدث عن "ما ـ دون ـ الشعور الذي يتعاطى النظم" (p. 34). وذكر لومبارد أن "النزوع إلى النظم شديد عند ذي اللسان الملغز، وكذلك عند الأنبياء والعرافين. وتلك سمة نكوصية أخرى، إذا صح أن الشعر في آداب العالم كلها قد ظهر قبل النثر" (p. 140). قد يُستخلص من ذلك أن نظاماً رمزياً مثل خطاب صاحب اللسان الملغز، إذا ما قيس باللسان، يقوي "النحو"، بمعناه الواسع (أي العلاقة بين العناصر المكوِّنة)، ويلحق الضيم "بالدلاليات" (أي العلاقة بين العناصر وما تعيّنه).

انتهى أول اتصال لسوسور بالرمزي إذاً بالفشل. وما ألححت على الإتيان بتفاصيل ذلك إلا لأنه ـ ما علمت ـ لم يتفطن إليه أحد إلى الآن؛ وأيضاً لأنه ينذر إنذاراً عجيباً بمواقف سوسور من الوقائع الرمزية، إلى آخر حياته المهنية. وليس ذلك على نية اللوم عليه، ولو تدبُّرا؛ ذلك أن حالة التسويد التي ظلت عليها أبحاث سوسور "كلها" منذ ذلك العهد تبين كم كان هو نفسه غير راض عن النتائج المتحصلة. لكن المآزق التي انتهى إليها سوسور لا تخلو من عبرة: فهي تنذر بمآزق جزء كبير من اللسانيات الحديثة.

ومع أنه من الصعب تعيين تواريخ مسودات سوسور فالظاهر أن المجموعة الأولى التي ينبغي الوقوف عندها هي مجموعة الدراسات المعقودة لجناس التصحيف، بين سنتي 1906 و1909[5]. والواقع أن

---

(5) نشر جزء منها في: Jean Starobinski, *Les mots sous les mots* (Paris: Gallimard, 1971).

ما يلفت انتباهنا في تلك النصوص في المقام الأول هو انعدام أي إشكالية متصلة بالأبعاد الرمزية في اللغة وهذا أمر عجيب منه لاسيما أنه حلل وقائع شعرية. لقد اتخذ سوسور موقفاً "شكلانياً" متطرفاً، إن صح إطلاق ذلك اللفظ على العناية بالظواهر "التركيبية" وحدها. ذلك أن ما انصبت عليه عنايته هو الهيأة المكوَّنة من بعض عناصر الدال ("مزاوجات"، "أصوات مزدوجة"، "قوالب"، وأيضاً ما سماه "الاهتدام[6] (paraphrase) الصوتي"، وكلها ضروب من الجناس)، ولم يلتفت أبداً إلى علاقات الاستحضار أو الإيحاء الرمزي. قد ينقاد سوسور، إذا كان اللفظ الذي هو موضوع "الاهتدام الصوتي" منعدماً من البيت الشعري، إلى الانشغال بعلاقات الاستحضار تلك؛ إلا أنه، على التو، يختزل كثافته الدلالية في لا شيء: في الأصوات "تعريض" لا بمعنى (فكيف بما لا حصر له من المعاني، كما أراد ذلك الرومنسيون) وإنما بـ "اسم" وحسب ـ وهذا اختزال للّفظ في دالِّه؛ و"الموضوعات" التي يطلبها سوسور ويكشف عنها في الأبيات الفيدية الهندية واليونانية واللاتينية إنما هي أسماء أعلام.

وعُنيت مجموعة ثانية من المسودات، لعلها وُضعت بين سنتي

(6) في **المعجم الموحد**: "- مجاز جملة - وجه تعبيري"، وفي **قاموس اللسانيات**: "ترديد"، وفي **قاموس المصطلحات الألسنية**: "تفسير نص"، وفي **معجم اللسانيات**: "تكافؤ جملي". وأصل معناه: "جملة بإزاء"، أي "شرح"؛ ومن معانيه كذلك "المحاكاة"، وهو المراد هنا؛ إلا أن للفظ "المحاكاة" معنى خاصاً؛ فلذلك اخترنا له لفظ "الاهتدام"، يقال: اهتدم بيت فلان، أي قلده وحاكاه؛ وهذا المعنى من فوات القواميس العربية Dozy, *Supplément*، وذكر شاهدين في **نفح الطيب**، 3/ 96 و238 - وأولهما منقول عن **بدائع البدائه**، 302، وفيه "أخذ" عوض "اهتدم"، مما يفيد أن هذا الاستعمال متأخر؛ والثاني (في **الإحاطة**، 4/ 419).

1909 ـ 1910[7] وخُصت لدراسة "نيبلونغن"[8] (Nibelungen) وملاحمَ غيرِها، عنايةً أكبر بمسألة الرمز. لكن سوسير لا يتحدث في معظم الأوقات عن الرموز إلا للجزم بأنها منعدمة من تلك الملاحم؛ وبأن ما يعدّه القارئ الحديث كذلك إنما هو إسقاط لا مبرر له لعادات القراءة الخاصة به. وأصح منه أن تقول: أضحت تلك النصوص القديمة "رمزية" لكثرة التحريف: ذلك أن البياضات، ومواطن النسيان، والأخطاء في الإبلاغ، هي التي تستدرج القارئ الحديث إلى التفسير الرمزي.

يحكي المؤلف الملحمي والمؤلف التاريخي أيضاً معركة بين جيشين، ومن بين ما يحكيه مبارزة الزعيمين. ثم لا يعود الحديث إلا على الزعيمين. عندئذ تصير مبارزة الزعيم أ والزعيم ب (لا محالة) رمزية لأن تلك المبارزة المفردة تمثل جملة ما تسفر عنه المعركة (. . .). فاختصار معركة في مبارزة واقعٌ طبيعي من وقائع الإبلاغ الرمزي، تنتجه مدة زمانية بين الحكايات، فلا وجود على ذلك للرمز إلا في مخيلة الناقد الذي يأتي بأُخَرة فيسيء الحكم (p. 30).

وأيضاً:

قد يشبه أن هاهنا رمزاً، وإنما ذاك خطأ بسيط في الإبلاغ من تلقاء ألفاظ كان معناها مباشراً في الأصل. ـ نعم، من الإبداعات ما هو رمزي، إلا أنه ناتج عن أخطاء طبيعية في الإبلاغ (p. 31). من الممكن التسليم بالرمز من جهة أنه ما لم يكن أولاً رمزاً. (. . .)

(7) نشرت مقتطفات منها في: D'Arco Silvio Avalle: "La sémiologie de la narrativité chez Saussure," in: *Essais de la théorie du texte* (Paris: Galilée, 1973).

(8) لفظ معناه "أهل الضباب" أو "أهل العالم السفلي"، وهم أقزام الأساطير الجرمانية. وهي ملحمة من القرن الثالث عشر تحكي بطولات الفارس سيغفريد (Siegfried).

التفسير الرمزي إنما هو عند الناقد (. . .). أما السامع لما يحكى له ساعة حكايته فكالراوي الذي أخذه كما هو عن سلفه: هو حقيقة لا مراء فيها أن هاغن قد رمى بالكنز في نهر الراين وليس فيه تبعاً لذلك أي رمز في النهاية، كما لم يكن في البداية رمز (الصفحة نفسها).

لئن كان الرمز لا وجود له إلا عند من "يسيء الحكم"، بل لئن لم يكن له وجود بتة، فلأن سوسور كان يفتقر للوقوف عليه إلى صنف كان من شأنه أن يقع عليه عند القديس أوغسطين: هو صنف القصدي (إلا أن القديس أوغسطين، على العكس، كان يسلم بوجود دلائل غير قصدية، بإزاء الدلائل القصدية). أما عند سوسور، وهو في ذلك لا يخالف الإطار النفسي الذي ألزم نفسه به، فالقصدية سمة مكونة للرمز؛ وهي منعدمة من الملاحم المذكورة، فكيف تكون "رمزية" للقارئ اليوم؟

ما من قصد إلى الرمز في ذلك الزمان في أي لحظة منه (p. 30). الإبداعات الرمزية دائماً لا ـ إرادية (p. 30). الرموز شأنُها شأنُ أي نوع من الدلائل، إنما هي دائماً أبداً نتيجة تطورٍ استَحدث علاقةً لا ـ إرادية بين الأشياء: لا تُخترع ولا تأتي بغتة (p. 31).

ليست الرموز قصدية؛ فلذلك يعسر عليها الوجود.

نعم، نقع في تلك الدفاتر نفسها على تقييد آخر خص الرموز بحيز أوسع ودعا إلى إحداث **علم السيمياء**؛ إلا أن لفظ "الرمز" قد استُعمل هنا بمعنى الدليل:

ـ تتألف الملحمة من مجموعة من الرموز لها معنى ينبغي تدقيقه.

ـ تلك الرموز معرَّضة، عن غير علم منها، للتقلبات نفسها

وللقوانين نفسها التي يخضع لها غيرها من مجموعات الرموز، كالرموز التي هي ألفاظ اللسان.

ـ كلها جزء من **علم السيمياء** (p. 28).

هذا "المعنى الذي ينبغي تدقيقه" من شأنك أن تقف عليه في دروس اللسانيات العامة التي ألقاها سوسور بين سنتي 1907 و1911، ومن أسف ليس بين أيدينا منها مسودات وإنما تقييدات، متباينة في معظم الأحيان، سجلها التلامذة(*). وهنا صار اللفظ الهام، بلا استثناء، هو "الدليل"؛ أما "الرمز" فله معنى الدليل اللا ـ تحكمي؛ ونقف هنا، مع شبه كبير في العبارات، على مقابلة مألوفة عند بور ـ روايال وديبوس وليسينغ وغيرهم. مثال ذلك:

2.1131. دلائل اللسان متمكنة التحكم إلا أنها في بعض أفعال المجاملة (...) تترك صفة التحكم وتقترب من الرمز. (...) 2.1137. خاصة الرمز أنه لا يكون البتة متمكن التحكم؛ ليس الرمز بعاطل. في الرمز بذرة رابط بين معنى ودليل. 2.1138. الميزان رمز العدل.

"الدليل" عند سوسور هو ما كان آست، وغوته أحياناً، يسميانه "المَثل"، ويجعلانه كما جعله هو مقابل "الرمز".

لكننا نعلم أن التحكم ليس عند سوسور سمة للدليل من بين سمات أخرى، بل هو صفته الأساس: الدليل التحكمي هو الدليل بلا منازع. وتتضمن تلك المسلمة أموراً هامة في ما يخص مكان

(*) نشر تلك التقاييد إنغلر (R. Engler) في: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Wiesbaden: Otto Harassowitz, 1967),

الملزمة 1 و2 (ما يهمنا هنا)، وهي نشرة محققة. والإحالات على تلك النشرة تتكون من عدد أول يحيل على رقم الصفحة، وعدد ثان إلى دفتر التقاييد المستعمل (ويوافق رقم النهر في نشرة إنغلر).

الرموز في قلب علم السيمياء الناشئ: وذاك المكان بالضرورة ضيق جداً. و"الدرس" الذي نشره بالي وسيشهاي في هذا الصدد قاطع قطعاً مفرطاً: يجزم بأن الدلائل كلها ينبغي أن تقاس على نموذج الدليل اللساني، وبأن على علم السيمياء برمته أن يكون نسخة من اللسانيات.

يصح إذاً أن يقال: تحقق الدلائل المتمكنة التحكم أكثرَ من غيرها مثالَ الطريقة السيميائية النموذجي؛ فلذلك كان اللسان، وهو أعقد أنظمة العبارة وأكثرها انتشاراً، هو أيضاً نموذجَ تلك الأنظمة كلها؛ وعلى هذا المعنى يصح أن تكون اللسانيات المعيار العام لعلم السيمياء برمته، مع أن اللسان إنما هو نظام من بين أنظمة(*).

أما قراءة المخطوطات فأكثر اعتدالاً. ولم يرد فيها قوله: "فلذلك كان اللسان... نموذج تلك الأنظمة"، وقيّد تلميذ واحد ريدلينغر (Riedlinger) آخر كلامه، لاسيما قوله: "المعيار العام لعلم السيمياء برمته"؛ أما العبارة المشهورة فهذه: "276. 4. ليس اللسان نظام الدلائل الوحيد، إلا أنه أهمها". وإلى ذلك، أشار ريدلينغر إلى حصر أغفله بالي وسيشهاي: "290. 2. لكن ينبغي دِراكاً أن يقال: سيحتل اللسان الموقع الأهم في ذلك العلم [علم السيمياء]؛ سيكون معيارَه العام. لكن سيكون ذلك بالصدفة [التنبيه مني]: ففي الأصل لن يكون اللسان إلا حالة مفردة واحدة فيه".

بالغ الناشران إذاً في فكرة فرويد، إلا أنهما لم يشوهاها. ومعنى ذلك الجزم بعبارة واضحة أن الرموز لا محل لها في علم السيمياء؛ فهذا لا يقبل بالدلائل غير اللسانية إلا إذا لم تتميز في شيء عن

(*) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: [s. n.], 1962), p. 101.

الدلائل اللسانية! فعلم السيمياء أوسع من اللسانيات في المَاصَدَق، إلا أنه يطابقها تمام المطابقة في المفهوم. فصحّ بذلك لسوسور أن يقول: "1128. 2. سيكون على علم السيمياء، عندما ينتظم عقده، أن ينظر هل ستكون الأنظمة غير التحكمية أيضاً من اختصاصه. 1129. 2. وعليه على كل حال أن يدرس على الخصوص الأنظمة التحكمية". وما زالت المسألة قائمة، كما أدرك ذلك ناشراً "الدرس"، إذ سأل أحدهما وأجاب الآخر، على هامش المخطوط الذي حققاه، بما يلي: "288. 6. "أ. س.": هل يدرس علم السيمياء الدلائل والرموز؟ "ش. ب.": أجاب سوسور في موضع ما: في ذلك نظر!".

لا تستحق الرموز غير اللسانية أن تكون في علم السيمياء؛ وليس ذاك وحسب، بل المظاهر الرمزية أيضاً في الدليل اللساني سوف تُهمل: فعند سوسور أن الرموز في اللسان إنما هي المصاديات وكلمات التعجب ("التعجب")، وليست البتة هي المجازات ولا التعاريض (والحق أن هذه لا وجود لها إلا فيما سماه "الكلام"، لا في "اللسان"). كان من شأن ليسينغ، في هذا الصدد، أن يفيدنا فائدةً أكبر. والاقتراح الوحيد الذي من شأنه أن يؤدي إلى نمطيات حقيقية للدلائل ظل مبتوراً: فقد جاء في الهوامش: "276. 2. تستحضر الدلائل في اللسان المعاني استحضاراً مباشراً...". "276. 5. لجل المؤسسات، إذا صح القول، أساس من الدلائل، إلا أنها لا تستحضر الأشياء مباشرةً". هذه المقابلة بين المباشر وغير المباشر لم يعرَّج عليها ولم توضَّح؛ بل بالإضافة إلى ذلك يتبين أنها لم تظهر إلا في معارضة نسختين من عبارة واحدة لسوسور (ولم يقيد أي تلميذ تينك الجملتين معاً).

يبدو عمل سوسور اليوم عملاً منسجماً انسجاماً عجيباً في رفضه

الاعتراف بالوقائع الرمزية. لقد تجاهلها سوسور في رسائله إلى فلورنوا ولم يلتفت إليها، فأخفقت جهوده في تفسير لسان الآنسة سميث. ولم يُعن في بحوثه في جناس التصحيف إلا بوقائع التكرار، لا بوقائع الاستحضار؛ وعندما يضطر إلى ذلك يكتفي بالوقوف على لفظ، يكون في الأكثر اسماً علماً، لا ينفتح به أي مسار رمزي. وفي دراساته في "نيبلونغن" لا يعترف بالرموز إلا ليعزوها إلى قراءات خاطئة: بما أن الرموز لم تكن قصدية فلا وجود لها. وفي دروسه في اللسانيات العامة استشف وجود علم السيمياء، والدلائلِ غير اللسانية تبعاً لذلك؛ إلا أن ذلك القول حدَّ منه على التو هذا الواقع، وهو أن علم السيمياء يدرس نوعاً واحداً من الدلائل: تلك التي تكون تحكميةً كالدلائل اللسانية. لا محل للرمزي عند سوسور.

ومن عجب أن الأزمة الرومنسية لم يكد يكون لها وقع، نحو سنة 1900، في العلوم الإنسانية: ذلك أن سوسور وليفي ـ برول وفرويد أيضاً، في رفضهم الصريح أو الضمني للرمز، بل في تصورهم لما هو الرمز، ظلوا، بدرجات مختلفة، نعم، وفي مناحٍ متفاوتة الأهمية من فكرهم، كلاسيكيين محدثين لا رومنسيين، من معاصري كونdiاك لا من أحفاد مورتيتز وغوته وشليغل. سوسور رومنسي عندما يولي النظام أهميةً خاصةً أو عندما يرفض تفسير المعنى بعلاقة بالمسمى الخارجي؛ وليس برومنسي عندما يبدو عليه الصمم الرمزي.

الفصل العاشر

شعريات جاكوبسون

عند محاولة فهم أعمال جاكوبسون، أحد المشتغلين بالشعريات، فهماً مجملاً يطلع سؤال أول: ما الأدب؟

والواقع أن ذلك السؤال - مع جوابه - ظلا حاضرين في كتاباته كلها؛ حتى إن إحدى دراساته عنوانها **ما الشعر؟**. وقد ظل الجواب، مع تغير طفيف في الاصطلاحات، ثابتاً ثباتاً عجيباً. قال جاكوبسون(*) في سنة 1919:

هذا القصد إلى العبارة، إلى الكتلة الكلامية، أسميه اللحظة الفريدة الجوهرية في الشعر... إنما الشعر "قول يقصد إلى العبارة" (*QP*, pp. 20, 14).

وفي سنة 1933:

محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ويتغير في الزمان، إلا أن

(*) أحيل على نصوص جاكوبسون في المجموعين: Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: Minuit, 1963), (واختصاره *ELG*)، Roman Jakobson, Questions de poétique (Paris: [s. n.], 1973), (واختصاره *QP*).

الوظيفة الشعرية، وهي الشعرية، هي كما أشار إلى ذلك الشكلانيون عنصر قائم برأسه... لكن فيمَ تتجلى الشعرية؟ في كون اللفظ يدرَك بوصفه لفظاً لا بوصفه نائباً وحسب عن الشيء المسمى ولا بوصفه انفجاراً عاطفياً (*QP*, pp. 123, 124).

وفي سنة 1960:

القصد (*Einstellung*) إلى الرسالة من حيث هي كذلك، أي التنويه بالرسالة لأجلها هي نفسها، هو ما يميز الوظيفة الشعرية في اللغة (*ELG*, p. 218).

يتميز الاستعمال الشعري للغة عن الاستعمالات الأخرى بكون اللغة فيه تدرَك في نفسها هي، لا بوصفها وسيطاً شفافاً متعدياً إلى "شيء آخر". واللفظ الذي ذاك تعريفه كان في سنة 1919 هو "الشعر"؛ ثم صار في ما بعد هو "الشعريات" (الوظيفة الشعرية)، أي المقولة المجردة التي تُفهَم من الظاهرة المدرَكة. لكن التعريف نفسه لم يتغير. اللغة الشعرية لغة ذاتية الغاية.

من أين أتى ذلك التعريف؟ يؤكد نص حديث لجاكوبسون الجواب الذي من شأن قارئ الفصول السابقة أن يجيب به عن ذلك السؤال. فقد تساءل جاكوبسون عن التأثيرات التي فعلت فيه وقال(*):

ولكن قبل ذلك بمدة [قبل سنة 1915، السنة التي قرأ فيها هوسرل]، حوالي سنة 1912 [أي عندما كان عمره ستة عشر عاماً]، وقد كنت تلميذاً في الثانوية انعقد منه العزم على اختيار اللغة والشعر موضوعاً لأبحاثه الآتية، وقعتُ على كتابات نوفاليس، فسكنتني إلى

(*) Roman Jakobson, *Form und Sinn* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1974), pp. 176-177.

الأبد فتنة اكتشافي عنده، وعند مالارميه في الوقت نفسه، اتصالاً لا ينفصل للشاعر العظيم بالمنظِّر اللغوي العميق. (. . .) كانت المدرسة المسماة بالشكلانية الروسية في مرحلة ظهورها قبل الحرب العالمية الأولى. وكان مفهوم ذاتية انتظام [selbstgesetzmässigkeit] الشكل، كما قال الشاعر، وهو مفهوم متنازع فيه، قد تطور في تلك الحركة، من أول مواقفها الآلية النزعة إلى تصورها الجدلي حقاً. وقد وجد ذلك المفهوم عند نوفاليس، في **المناجاة**، كتابِه الشهير، حثاً تركيبياً متمكناً ـ هو الذي أذهلني من أول وهلة وسحرني. . .

أجلّ، نوفاليس ومالارميه اسمان ظهرا في أولى كتابات جاكوبسون. والأصل الثاني هو نفسه نابع من الأول، وإن كان النسب غير مباشر: عاش مالارميه بعد بودلير، وكان بودلير معجباً ببو، وبو قد تمثل كولريدج ـ وكتابات كولريدج النظرية موجز لمذهب الرومنسيين الألمان، ونوفاليس منهم. . . لقد عرض مالارميه على قرائه الفرنسيين (أو الروس) تركيباً للأفكار الرومنسية في الشعر ـ وهي أفكار لم يكن لها وقع في ما يسمى الرومنسية في فرنسا. ونقف بسهولة ويسر في تعريف جاكوبسون للشعر على فكرة اللزوم الرومنسية، وقد عبر عنها نوفاليس، وأصدقاؤه على السواء، في **المناجاة** وفي شذرات أخرى. ونوفاليس لا جاكوبسون هو الذي عرّف الشعر بأنه "عبارة لأجل العبارة" . . . وليس البون شاسعاً بين selbstsprache، اللسان الذاتي، عند نوفاليس، وsamovitaja rech، الخطاب المستقل، عند خليبنيكوف، الوسيط الآخر بين نوفاليس (أو مالارميه) وجاكوبسون.

وليس جاكوبسون والشكلانيون الروس في أيامنا هذه هم وحدهم من يدافع عن التعريف الرومنسي. فبعد أن نُسي قريباً من مائة عام صار منذ فجر القرن العشرين هو شعارَ المدارس الشعرية الطليعية كلها (مع أنها تناهض ما تدعوه الرومنسية). ولن أذكّر هنا إلا

بشاهد واحد آخر، هو سارتر. فبعد أن صرح بأن "لم يسأل نفسَه أحدٌ أبداً" "ما الكتابة" أعاد صياغة اللازمة الرومنسية كالتالي(*):

الشعراء رجال رفضوا استعمال اللغة. (. . .) انسحب الشاعر دفعة من اللغة ـ الأداة؛ اختار اختياراً لا رجعة فيه الموقف الشعري الذي يرى الألفاظ أشياء لا دلائل. ذلك أن إبهام الدليل يتضمن إمكان اختراقه متى شِيءَ ذلك كما يُخترق الزجاج وتتبّعَ الشيء المدلول عليه من خلاله أو توجيهَ البصر إلى واقعه وحسبانَه شيئاً من الأشياء.

وكثيراً ما حسبوا أن التصور الشكلاني للشعر ومذهبَ الفن للفن شيء واحد. أما أن لهما أصلاً مشتركاً (سمّي هنا "الرومنسية الألمانية") فذلك بيّن: فالصلة صريحة عند جاكوبسون؛ وأما أولى صياغات فكرة الفن للفن فإنما هي، كما لا يخفى، صدى فرنسي لأفكار ألمانية: صدى بنيامين كونستانت بعد محادثة له مع شيلر في سنة 1804؛ وصدى فيكتور كوزان بعد زيارة له إلى سولجر في سنة 1817. لكن الفروق أيضاً مهمة: فحديث الشكلانيين عن وظيفة اللغة في الأدب (أو الصوت في الموسيقى. . . إلخ)؛ وحديث مذهب الفن للفن عن وظيفة الأدب، أو الفن، في الحياة الاجتماعية. فجاكوبسون إذاً محق في اعتراضه على تهم فيها شطط:

لم يكن تينيانوف ولا موكاروفسكي ولا شكلوفسكي ولا أنا ممن يعتقدون أن الفن مكتف بنفسه؛ نحن نبيّن، على العكس، أن الفن جزء من البنيان الاجتماعي، مكوِّن متصل بغيره من المكونات. . . (*QP*, p. 123).

(*) Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* coll. Idées (Paris: Gallimard, 1969), pp. 17-18.

وظيفة الشعر الاجتماعية التي سيجعلها ديدنَه (في "ما الشعر؟" مثلاً) هي هذه نفسها التي أوجزها مبدأ مالارميه: "إعطاء ألفاظ القبيلة معنى صرفاً..". وسوف يقول جاكوبسون:

الشعر وقاية لنا من الصدأ الذي يترصد عبارتنا عن الحب والكراهية، عن الثورة والتصالح، عن الإيمان والإنكار. عدد مواطني جمهورية تشيكوسلوفاكيا الذين قرأوا، مثلاً، أشعار نيرفال ليس بكثير. فإن كانوا قرأوها وارتضوها، فعن غير قصد منهم سيفاكهون صديقاً، ويسبّون عدواً، ويعبرون عن تأثرهم، ويعلنون عن حبهم ويعيشونه، ويتكلمون في السياسة، على نحو مختلف[*] (*QP*, p. 125).

وفي الوقت نفسه لم يظل تفكير جاكوبسون في هذه المسألة ساكناً؛ وفي تطوره فوائد. ففي سنة 1919 كان رفضُ التمثيل، أي العلاقة بين الألفاظ وما تعيّنه، معيارَ كل شعر، وإلا فمثالَه المنشود. "الشعر ليس من شأنه موضوع القول". "ما سماه هوسرل dinglicher Bezug منعدم"[1] (*QP*, pp. 14, 21). وفي سنة 1921 خصّ "الواقعية في الفن" بدراسة جامعة، واستنكر تعدد دلالة اللفظ، إلا أنه لم يقطع بوجود علاقة التمثيل ولا بعدمها. وبعد ذلك بعقد فصل الشعري عن الشعر، لأن الشعر عنده "بنية معقدة" ليست ذاتيةُ الغاية الشعرية إلا أحد مكوناتها. ويرى في الدراسة التي عقدها لباستيرناك

(*) وعند إليوت كلام مواز، بعد ذلك بعقد من الزمان: "أول واجبات الشاعر، من حيث هو شاعر، فنحو اللسان الذي هو له: عليه في المقام الأول أن يحافظ عليه، ثم أن يغنيه ويحسّنه.(...) مع مرور الزمان يكون للشعر أثر في اللسان، في الإحساس، في حياة أفراد المجتمع كافة، في أفراد الجماعة، والشعب برمته، قرأ الناس الشعر وتذوقوه أم لم يفعلوا"... إلخ. Thomas Steams Eliot: "La fonction sociale de la poésie," dans: *De la poésie et de quelques poètes* (Paris: Seuil, 1964), pp. 17, 22.

(1) معنى العبارة الألمانية: العلاقة الشيئية، أي تعلق الألفاظ بالأشياء.

أن "النزوع إلى إلغاء الأشياء" من خواص بعض المدارس الشعرية وحسب، كالمستقبلية الروسية ("لاحظنا في شعر باستيرناك وشعراء جيله نزوعاً إلى بلوغ الدرجة القصوى في تحرير الدليل من الشيء الذي هو له"، (*QP*, p. 143)). وآخر ذلك قوله في سنة 1960: "علو الوظيفة الشعرية على وظيفة الدلالة على المسمّى لا يبطل الدلالة على المسمّى (أي التعيين) بل يجعلها مبهمة" (*ELG*, p. 238). ها أنت ترى أنه، في قريب من أربعين سنة، سلك درب الجماليات الرومنسية من أوله إلى آخره.

ولتجاوز مذهب ذاتيّة الغاية المحض أوصى جاكوبسون (في وفاق مع غيره من الشكلانيين) بمنحيين رئيسين. أولهما دراسة "اللا ـ تحكم": "يسمى واقعيةً في بعض الأحيان اللا ـ تحكمُ اللازم، أي تبريرُ البناءات الشعرية" (*QP*, p. 38)؛ فينبغي إذاً أن يُدرس لا "الواقع" الذي يعيّنه الأدب وإنما الوسائل التي بها يخيِّل إلينا النص أننا نعيّن الواقع. مشابهته للواقع، لا صدقه.

وثانيهما تطبيق تحليل العناصر غير الدالة (الأصوات والعروض والأشكال النحوية) على "الدلالي"، على "البنية الموضوعاتية"؛ ومرة أخرى ليس "الواقع" من حيث هو كذلك هو الذي يصير موضوع التحليل وإنما صيغة عرضه في النص. ولهذا النمط من العمل نموذج لم يُلحق شأوه، هو "تعليقات هامشية على نثر الشاعر باستيرناك": ففيه ضم جاكوبسون، بسحرِ ساحر، في "صورة" واحدة لا التلاعب الخطابي والمتواردات الدلالية أو الحكائية ("اتخذنا منطلقاً لنا الخصوصيات البنيوية الأصول في شعريات باستيرناك وماياكوفسكي، واجتهدنا في أن نستخلص منها موضوعاتهما" (*QP*, p. 141))، بل كذلك سيرة الكاتب "الشعرية" (في مقابل السيرة العادية): "اتخذنا منطلقاً لنا البنية الدلالية في شعر

ماياكوفسكي، واستطعنا أن نستخلص منها دفتر حالته المدنية الحقيقي، وأن نكتشف قطب رحى سيرة ذلك الشاعر" (*QP*, p. 133).

لكن الفرق الوحيد بين نوفاليس (أو سارتر) وجاكوبسون ليس هو أن الأولين يعرّفان الشعر بذاتية غاية اللغة، ويمكّن الثاني من استشفاف تفاعل هذين المكونين: المحاكاة والتلاعب، بل الفرق الأهم هو أن خطاب نوفاليس الشعري أو التنبؤي وخطاب سارتر اللاذع مختلفان اختلافاً نوعياً عن خطاب جاكوبسون "العلمي". قد يبدو الشبه كبيراً بين عباراتهما وعباراته متى انتُزعت من سياقها؛ إلا أن الفرق يبدو، على قدر ذلك، عند النظر في الوجه الذي استُعملت عليه. المعنى متقارب، لا الوظيفة. ذلك أن المهم عند جاكوبسون ليس هو الجهر بوحي ولا هو إفحام خصم، بل هو وضع أساس يتيسر به وصف الوقائع الأدبية المفردة، أي "معرفة" تلك الوقائع.

قال جاكوبسون في أول نص له في الأدب:

ليس موضوع علم الأدب هو الأدب بل الأدبية... إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً فعليها أن تعتبر الطريقة هي الشخصية الوحيدة (*QP*, p. 15).

وبعد ذلك بخمسين عاماً، في "الاستدراك" على كتابه **مسائل في الشعريات**

الأدبية (literaturnost)، أي تحويل الكلام عملاً شعرياً، ونظامُ الطرائق التي تحقق ذلك التحويل، ذلك هو الموضوع الذي يمارسه اللساني في تحليله للشعر (*QP*, p. 486).

ليس موضوع العلم، ولم يكن أبداً، شيئاً واقعياً، من حيث هو في نفسه؛ ليس موضوعه إذاً، في حالة الدراسات الأدبية، هي

الأعمال الأدبية نفسها (كما أن "الأجسام" ليست كذلك في الفيزياء ولا في الكيمياء ولا في الهندسة). لا يمكن أن يكون ذلك الموضوع إلا مبنياً: قوامه مقولاتٌ مجردة تمكّن زاويةٌ من زوايا النظر من الوقوف عليها في قلب الشيء الواقعي، وقوانينُ تفاعلها. فعلى الخطاب العلمي شرح الوقائع المعاينة وليست "غايته" وصف الوقائع في أنفسها. وسيكون موضوع دراسة الأدب، وقد سماها جاكوبسون فيما بعد "الشعريات"، لا الأعمال الأدبية بل "الطرائق" الأدبية.

يضع هذا التوجه الأصلي خطاب جاكوبسون في منظور العلم. وينبغي هنا إزالة وهمين مطردين متكاملين. الأول سوء فهم من "التقنيين": يعتقدون أن العلم يبدأ بالرموز الرياضية والتحقيقات الكمية وتهذيب الأسلوب. لا يفهمون أن تلك، في أحسن الأحوال، إنما هي أدوات للعلم؛ وأن الخطاب العلمي غير مفتقر إليها ليكون: فقوامه في اتخاذ موقف بعينه من الوقائع. والثاني سوء فهم من "الجماليين": يصيحون يا للتدنيس كلما سمعوا بالتجريد، لأنه قد يبطل ما في العمل الفني من تفرد نفيس. نسوا أن الفردي غير قابل للقول: يدخل الإنسان في التجريد منذ اللحظة التي رضي فيها بأن يتكلم. لا خيار في استعمال مقولات مجردة أو عدمه، إنما الخيار في استعمالها بعلم أو بغير علم.

والاستحضار في آن واحد من جهة أولى للعلم، وفي منظوره تصطف الشعريات، ومن جهة ثانية للدلاليات (قال جاكوبسون: "المسائل الدلالية، في مراتب اللغة كلها، هي التي تشغل اللساني اليوم، وإذا وصف ما تتكون منه القصيدة لم تكن الدلالة إلا جزءاً لا يتجزأ من ذلك الكل"، (*QP*, p. 486)، يثير مع ذلك مسألة جديرة بالوقوف عندها. ذلك أن الدلاليات، على عكس أقسام اللسانيات الأخرى، ليس لها مذهب مقبول عند الجميع؛ وما زال الجدل

قائماً، في أيامنا هذه، حول إمكان وجودها. والنقاد الأدبيون، وشهادتهم مهمة في هذا السياق، قد يُعَدّون، في ذلك الجدال، من المتشككين. ذلك أنهم يرون أن مجال المعنى ليس فيه حد فاصل بين الوصف والتأويل (أي، هنا، بين العلم والنقد)، وأن كل تسمية للمعنى إنما هي ذاتية، ولعل ذاك هو السبب في العدد الهائل من التأويلات للنص الواحد، على مر العصور أو بحسب الأفراد. فهل تمكّن قراءات اللساني للشعر من رد تلك الاعتراضات، هل تؤدي بنا إلى إدخال اليقين العلمي حتى في مسائل الدلالة؟

علينا، لتعيين موقع جاكوبسون المتميز من هذه المسألة، أن ننظر عن كثب في عمله في التحليل الأدبي.

في دراسته لرباعية الأدوار Si vedi li occhi miei ("لو ترى عينيّ") لدانتي قسم خص به المستوى الدلالي. فما هي الوقائع المذكورة؟ وقف على أربعة حدود: pietà ("التقوى") وgiustizia ("العدل") وpaura ("الفزع") وvirtù ("الفضيلة")، وقال: "القلق والفزع هما على التوالي جوابا الشاعر وكل واحد، وهما جوابان غير منفصلين عن الأضرار التي أُلحقت بـ العدل ـ الفضيلة" (*QP*, p. 308؛ وأشار أيضاً إلى أن "الإحالات المباشرة والإحالات المنقولة تتعاقب تعاقباً منتظماً"، أو أنه "تقوم صلة وثيقة بين piétà ("التقوى") وvirtù ("الفضيلة")" (في المصدر نفسه). وجزم جاكوبسون، في تحليل إحدى رباعيات الأدوار لدو بيلاي، بأن "المضارعة في i'adore ("أعشق") تحل هنا محل طابع الإمكان (بالقوة) في الفعل pouras ("تستطيع")" (*QP*, p. 351)، أو بأن "شِبْهَي الجملة يشير أحدهما ـ وهو au plus hault ciel ("في أعلى سماء") ـ إلى أقصى بُعد والآخرُ ـ وهو en ce monde ("في هذه الدنيا") ـ إلى أدنى قُرب في المكان" (*QP*, p. 352). وعند حديثه

عن قصيدة بودلير (**كآبة**) (*Spleen*) ذكر أن "الفاعل angoisse ("القلق")، وهو اسم معنى مشخَّص، على النقيض من corbillards ("عربات الموتى") في القضية الأولى، ينتمي إلى دائرة الروحي. لكن الحدث الذي يدل عليه هذا الفاعل المجرد وكذا المفعول به الذي يعمل فيه الحدث على العكس عينيّان ملموسان" (*QP*, p. 432).

ما الذي تشترك فيه تلك الأمثلة المختلفة من التحليل الدلالي؟ من الممكن، في مرحلة أولى، التمييز بين مجموعتين: تنتمي إلى المجموعة الأولى وقائع الدلاليات "التركيبية" كلها، تلك الحالات التي وقف فيها جاكوبسون على القيمة ـ النسبية ـ التي تكون للمقطع اللساني من موقعه بالقياس إلى غيره من المقاطع (قد تكون العلاقة بينهما علاقة موازاة أو تضاد أو تدرج أو تعلق أو غير ذلك). وتتكون مجموعة ثانية من الوقائع التي تتأسس لا على الحضور بل على الغياب، أي في جدول، ولا يرد منها إلا حد واحد في القصيدة قيدِ التحليل: مثال ذلك إشارته إلى أن هذا الاسم مجرد وذاك عيني، وأن هذا الدور من قبيل الجوهر وذاك من قبيل العرض، وأن المضارعة تقابل هنا الذي بالقوة، وهلم جرا. والواقع أن مجموعتي الوقائع، التركيبية والجدولية، تتحدان في أن الوقائع دائماً "علاقات". لن يسمى "القلق" بغير ذلك، بل يشار إلى أن بينه وبين "الفزع" سبباً وبينه وبين "الفضيلة" صلةً. لن يقال: هذا "المراد" بلفظ "السماء" عند دو بيلاي، بل يشار إلى أنه ينتمي إلى فئة الأشياء البعيدة ـ فيكون بذلك مضاداً للألفاظ المنتمية إلى الفئة المقابلة، فئة الأشياء القريبة. لن يكون الكلام على "المعنى" بل دائماً أبداً على "معان".

يعيّن موقف جاكوبسون، إذاً، في الجدال الذي يجتمع فيه

ويتقابل الدلاليون والنقاد، لكل واحد مجالاً خاصاً به، لا صلاحية لغيره فيه. يعارض جاكوبسون معارضة ضمنية الناقدَ الجازم بذاتية المعنى بكون العلاقة بين المعاني من الممكن الوقوف عليها في اللسان وباللسان: لأن الألفاظ تتكلم في ما بينها. ويعارض الدلاليَّ الطامع في الاستحواذ على مجال المعنى كله معارضةً ضمنيةً كذلك بحجة أخرى: لا تستطيع لغة متسقة لا جدال فيها "وصف" شيء غير العلاقات الشكلية (بما في ذلك العلاقات الشكلية بين المعاني)؛ ليست المحتويات الدلالية المفردة بقابلة للغة الواصفة، وإنما تقبل الشرح - والشرح شغل الناقد. جاكوبسون أشبه بسوسور مما يبدو من الوهلة الأولى، إذ أدخل في اللسانيات دلاليات العلاقات وحدها، وعمدتها ما بين الحدود داخلَ المركبات والجداول من اختلاف وائتلاف، وأوكل إلى التأويل (إلى النقد) أمر تسمية معنى العمل الأدبي - في عصر أو وسط بعينه أو عند مؤلف بعينه.

رجع إلى مجموع "الطرائق" التي جعل منها جاكوبسون موضوع الشعريات. ما هي تلك الطرائق؟ يستفاد تعيينها من تعريف جاكوبسون للشعر: وهو أنه لغة تنزع إلى أن تكون غير شفافة. فتكون هي كافة الوسائل التي يجندها الشعراء فيجعلوننا ندرك اللغة في نفسها، لا بوصفها مجرد نائب عن الأشياء أو الأفكار: الصور البيانية، التلاعب بالزمان والمكان، المعجم الخاص، بناء الجملة، الصفات الملازمة، الاشتقاق والتأثيل الشعريان، رخامة الأصوات، الترادف والاشتراك اللفظي، القافية، تفكيك اللفظ...

وفي اللغة الشعرية نزوع عني به جاكوبسون عناية خاصة: هو النزوع إلى التكرار. ذلك أنه، كما قال ذلك في سنة 1919، "لا يدرَك شكل اللفظ إلا إذا تكرر في النظام اللساني" (*QP*, p. 21). وفي سنة 1960 تساءل: "ما المعيار اللساني الذي يوقف وقوفاً

تجريبياً على الوظيفة الشعرية؟"، وصاغ هذا الجواب: "تُسقِط الوظيفة الشعرية مبدأ المعادلة في محور الانتقاء على محور التأليف" (*ELG*, p. 220). ذاك هو السبب في العناية الفائقة التي أولاها، على امتداد عمله، لمختلف أشكال التكرار، ولاسيما للموازاة (وتدخل تحتها المشابهة والمخالفة على السواء). وكان يحب اقتباس جملة هوبكينز[2]: "نصيب الصنعة في الشعر، ولو قلت: كل أشكال الصنعة لكان أصوب، إنما هو في مبدأ الموازاة"، وقال هو نفسه: "ماهية الصنعة الشعرية في مراتب اللغة كافة هي العودة الدورية" (*ELG*, p. 235, et *QP*, p. 234).

والاتساق الداخلي أجود السبل لتحقيق اللزوم: وإقامة تلك العلاقة أمر مألوف عند الرومنسيين الألمان. بل تفاصيل ذلك القول الجازم الذي يراه جاكوبسون جوهرياً (وهو أن الإيقاع الشعري شاهد على أن الخطاب غايته في نفسه، وأن اللغة بتلك الطرائق ونظائرها تكفّ عن كونها تحكمية) قد أثبتها أ. ف. شليغل في صفحة له أود التذكير بها هنا.

كلما كان الخطاب مبتذلاً قلّ نبره وترنّمه، واقتصر على اتصال بعضه ببعض في جفاف. ونزوع الشعر عكس ذلك بالتمام والكمال؛ فلذلك إذا أراد أن يعلن أنه خطاب له غايته في نفسه، وأنه لا يخدم قضية خارجة عنه، وأنه تبعاً لذلك سيتدخل في تعاقب زماني متعين في موضع آخر، فعليه أن يصنع تعاقبه الزماني الخاص. بذلك وحده يُخرَج السامع من الواقع ويوضع في متوالية زمانية خيالية، يدركها بوصفها قسمة منتظمة من التعاقبات، ومقياساً في الخطاب نفسه؛

(2) هوبكينز (G. M. Hopkins) راهب إنجليزي (1844-1889). كان شاعراً ذائع الصيت.

وذاك هو السبب في هذه الظاهرة العجيبة، أن اللسان، في أكثر تجليّاته حرية، عندما يُستعمل على سبيل اللعب المحض، يتخلص عن قصد من صفة التحكم فيه، وهي شديدة الهيمنة عليه فيما سوى ذلك، فيخضع لقانون يبدو أجنبياً عن محتواه. ذاك القانون هو المقياس، هو الوتيرة، هو الإيقاع[*] (*Die Kunstlehre*, pp.103-104).

وما فعله جاكوبسون هو أنه استكشف ثلاث مراتب نصية مبنية على مبدأ الموازاة: مرتبة الأصوات أو الحروف، ومرتبة العروض، ومرتبة الأصناف النحوية. وانصب منذ سنة 1960 على أيضاح ذلك المبدأ بتحاليل عينية لقصائد اختارها عن قصد من ألسن مختلفة ومن عصور متباعدة. ومن تلك النماذج العالمية نصوص لدانتي وشكسبير، لبوشكين وبودلير، لماشا ونورويد، لبيسوا وبريخت[3]... ولتلك التحاليل هدفان: هدف نظري لأن وجهتها أن تكون مثالاً لنظريته في اشتغال الشعر (مع أن المسلمة الأولية تكاد تتوارى من كثرة البراهين)، وهدف تاريخي لأنها تمكّن من فهمٍ أجود لبعض

(*) وقد أبرز جيرارد جينيت، في التحليل الدقيق الذي خص به شعريات جاكوبسون في: (Gérard Genette, *Mimologiques* (Paris: Seuil, 1976), pp. 302-312)، إبهاماً لم ألتفت إليه هنا. ذلك أن جملة من الاستطرادات تشهد على موقفٍ التبس في ذهن جاكوبسون بالموقف الذي ظن هو أنه يدافع عنه، والموقفان أبعد من أن يكونا متماثلين: ذلك أن جاكوبسون، على ما يرى جينيت، من أنصار اللا- تحكم العمودي والتكرار الأفقي على السواء؛ فكأنه، مع بقائه في سكة الرومنسية، كان أقرب إلى أ. ف. شليغل منه إلى نوفاليس. ولا يمكن الطعن في الوقائع التي أثبتها جينيت، إلا أنني أعتقد أنه أولاها أهمية مفرطة.

(3) بوشكين (A. Pouchkine) شاعر كاتب روائي مسرحي روسي (1799-1837). وماشا (K. H. Mācha) شاعر تشيكي (1810-1836). ونورويد (C. K. Norwid) شاعر، كاتب، نحات ورسام بولندي (1821-1883). وبيسوا (F. A. N. Pessoa) كاتب، ناقد وشاعر برتغالي (1888-1935). وبريخت (B. Brecht) مؤلف مسرحي، مخرج، ناقد وشاعر ألماني (1898-1956).

النصوص - الأمهات في التراث الأدبي الأوربي. وقد رأينا أن تسمية معنى العمل الفردي ليست من مهام الشعريات، كما ليس منها تفسير أثره الجمالي؛ إلا أن الوصف الدقيق للطرائق الشعرية المجندة يمكّن من "إبطال" التأويلات المفرطة. يكفي للاقتناع بذلك قراءة خاتمة دراسته لإحدى قصائد شكسبير رباعية الأدوار كتبها بالاشتراك مع جونس (L. G. Jones)؛ (*QP*, p. 356-377): يتبين منها تهافتُ قريبٍ من عشر قراءات سابقة للرباعية نفسها، بعد معارضتها على الوصف الدقيق للبنى الكلامية الخاصة بالنص.

كان فاليري يقول: "الأدب ضرب من التوسيع والتطبيق لبعض خصائص اللغة، ولا شيء غير ذلك"، وكان بولان يقول: "أمّا أن كل عمل أدبي هو في جوهره آلة - وإن شئت معلمة - لغوية، فذاك ما تراه العين المجردة من أول نظرة". وقبل ذلك بعقدين أو ثلاثة كان جاكوبسون قد كرس حياته لـ "عشق اللغة" - وللأدب إذاً بالضرورة. وأولئك الذين اتهموه بأنه "شكلاني"، أو سارعوا إلى القطع بأن الشكلانية قد عفا عليها الدهر، لم يدركوا أن اتهاماتهم قائمة على مقابلة قبلية، يقابِل فيها "الشكل" "المضمون" أو "الأفكار". وما اختاره جاكوبسون - وهو ألا يكف البتة عن إدراك اللغة، وألا تطغى عليه الشفافية و"الطبع"، أياً كانت الأعذار - له دلالة إيديولوجية وفلسفية أخطر بكثير من أي "فكرة" تنفق في السوق. لكن رفض الاعتراف باستقلال اللغة، رفضَ طلب معرفة القوانين الخاصة بها، يصدر عن سلوك ضارب في الزمان، هو قوام جزء عظيم من ثقافتنا - ولابد من أكثر من جاكوبسون واحد لمحاربته.

ولئن كان جاكوبسون في آن واحد لسانياً وناقداً شعرياً فليس ذلك من باب الصدفة: لقد سأل الأدب بوصفه عملاً لغوياً. وليست

ملاحظة الأشكال اللسانية وجيهة لمعرفة الأدب في مرتبة الجملة وحسب، بل أيضاً في مرتبة الخطاب. وأنماط الخطاب، وتسمى في المعتاد "أجناساً"، يرى جاكوبسون أنها تتكون بتوسيع بعض أصناف الفعل. وأكثر ما شدّ انتباهه جنسان أدبيان هما أكثر الأجناس اتساعاً، الشعر الغنائي والشعر الملحمي (أو الشعر والنثر، في مرتبة أخرى لكن على نحو مواز). وقد أقام جان بول، رومنسي ألماني، قبل ذلك نسباً مماثلاً: بين الماضي والملحمي، وبين الحاضر والغنائي، وبين الآتي والمسرحي. أما جاكوبسون فقال في سنة 1934:

عند اختزال المسألة في صياغة نحوية بسيطة يصير من الممكن الجزم بأن ضمير المتكلم في المضارع هو في آن واحد نقطة الانطلاق والموضوعة الهادية في الشعر الغنائي، ويضطلع بذلك في الملحمة ضمير الغائب في أحد أزمنة الماضي (*QP*, p. 130).

وزاد ذلك وضوحاً في ما بعد:

الشعر الملحمي مرتكز على ضمير الغيبة، فلذلك تراه يطلب طلباً حثيثاً وظيفة الدلالة على المسمى؛ أما الشعر الغنائي فمرتكز على ضمير المتكلم، ولذلك تراه وثيق الصلة بالوظيفة التعبيرية؛ وأما شعر ضمير المخاطب فتسمه الوظيفة التأثيرية، وعلامته أنه كالتضرع أو التحريض، بحسب كون أحد ضميري المتكلم والمخاطب مستعلياً على الآخر (*ELG*, p. 219).

لكن قياس هذين النمطين من الخطاب نفسهما على صورتين خطابيتين، هما الاستعارة وكناية التطابق، هو أشهر اجتهادات جاكوبسون لملاحظة إسقاط الأصناف النحوية على الوحدات العابرة للجمل. وفي سنة 1923 كان أيخنباوم، شكلاني آخر، قد عرّف على النحو التالي أكبر مدرستين شعريتين على ذلك العهد، وهما الرمزية

والأوجية (acméisme)، في الكتاب الذي خص به آنا أخماتوفا، من أهم أعلام الأوجية:

ينص الرمزيون على الاستعارة (قال بيالي (André Biély): "بتمييزها من جميع الوسائل التمثيلية في اللغة")، بوصفها طريقة لتقريب مجموعات دلالية متباعدة. وأخماتوفا ترفض مبدأ التوسيع، ويقوم على قدرة اللفظ على التداعي. ذلك أن الألفاظ لا يتأسس بعضها على بعض، بل تتلامس، كأنها قطع فسيفساء. (. . .) عوض الاستعارات يظهر عدد هائل من المعاني الجانبية في الألفاظ، قوامها الرفد وكنايات التطابق[*].

وقد عمم جاكوبسون تلك الملاحظة في دراسته لباستيرناك، بأن طبقها على الجنسين الأصلين، وخلص بعد ذلك بعقدين إلى أن "الاستعارة في الشعر وكناية التطابق في النثر هما أضعف خطوط المقاومة" (*ELG*, p. 67).

وما من حد فاصل بين كتابات جاكوبسون المنتسبة إلى اللسانيات وكتاباته المعالجة لمسائل الشعريات؛ ولا يمكن أن يكون بينها حد فاصل. ذلك أن عمله قد يهتم به المتخصص في الأدب والمتخصص في العروض على حد سواء: لكون أصناف الفعل تسقط نفسها على تنظيم الخطاب. وقد اجتهد غيره في مواصلة ذلك البحث، انطلاقاً من نظرية الأنماط المضاعَفة (الاقتباس، الاسم العلم، التضاد، الواصلات)[4] (embrayeurs) أو من وظائف اللغة؛

(*) نقلاً عن: Boris Eikhenbaum, *O poèzii* (Leningrad: Khudozhestvennaia Literatura, 1969), pp. 87-88, 133.

(4) هو "واصل" في **قاموس اللسانيات**، فأنثناه ليتيسر جمعه جمع مؤنث سالم. وصاحب هذا المفهوم هو بالإنجليزية (Schifter) هو جاسبرسن (Otto Jespersen)؛ وهو عنده (على ما ذكر جاكوبسون في كتابه المعروف، 178): "كل لفظ يختلف معناه باختلاف المقام... مثل ماما وبابا وغيرهما... وقد ترجمه روفي (N. Ruwet) بلفظ (آلة الوصل) =

وما من شك في أن غيرهم سيجد يوماً في كتابات جاكوبسون "اللساني" مصدر إلهام لمعرفة الخطابات، الشعرية وغيرها.

وأصل الأصناف الخطابية كلها اللسان؛ لكن للوقوف عليها لابد قبل ذلك من تعرف تعدد الأنظمة التي تعمل داخل اللسان. ولم يتوقف جاكوبسون عن محاربة أولئك المختزلين من أي معدن كانوا، وكل من أراد حصر اللغة في واحد من الأنظمة التي تتجلّى من خلالها. وكما أنه وجب الإقرار يوماً بأن أوربا ليست مركز الأرض، ولا الأرض مركز العالم، فكذلك، في خضم هذه الحركة نفسها القائمة على التمييز بين الذات والآخرين، هذه المحاربة نفسها لمركزية الأنا الصبيانية، يجب الكفّ عن حصر اللغة في الجزء الذي نعرفه منها أكثر من غيره، والاعتراف بأن للغة "مضاعِفات".

وعلى العكس تجد الصورَ نفسها والطرائق نفسها خارج اللغة: في السينما، في التشكيل. ذلك أنه لا يمكن أن تكون اللغة في نفسها، ولا الأعمال الأدبية كذلك، موضوعاً مباشراً لعلم من العلوم. "كثير من السمات الشعرية ليست من قبيل علم اللغة وحده بل مجموع نظرية الدلائل، أي علم الدلائل (أو الدلائليات) العامة" (*ELG*, p. 210). سيكون موضوع كل فرع علمي إذاً هو أنماط العملية الدلائلية المختلفة، لا المواد المختلفة. وتتعرف الاستعارة وكناية التطابق بعلاقة اللا-تحكم (المختلفة) بين معنيي اللفظ الواحد؛ لكن في كل صورة علاقة لا-تحكمية بينها وبين ما تمثله؛ لذلك يجب في آن واحد دراسة جميع العلاقات اللا-تحكمية في

= (embrayeur) وهو لفظ بدا له صالحاً للدلالة على هذه الوحدات اللسانية التي تصل القول بالمقام؛ وهي فئة خاصة من الوحدات النحوية لا يخلو منها لسان، خصوصيتها أنها لا يمكن تعيينها إلا بالقياس إلى القول". ولفظ Schifter في **المعجم الموحد**: "- متحولة (المبهم في النحو العربي) - متنقلة (في مقابل "اللازم")".

الدلالة على حدة؛ وجميع العلاقات التحكمية على حدة أخرى. بذلك يكون من شأن تلك الحركة نفسها التي أوصلت بالأمس القريب الدراسات الأدبية إلى الشعريات أن توصل يوما من الشعريات إلى الدلائليات وإلى الرمزيات.

لو كان علّي أن أختار حادثاً من سيرة جاكوبسون وأتخذه رمزاً لكان هو هذا: مراهق عمره ثمانية عشر عاماً أحرقته أشعار ثلاثة شعراء معاصرين، أسنّ منه بقليل: خليبنيكوف وماياكوفسكي وباستيرناك؛ فآلى على نفسه ألا ينسى تلك التجربة أبداً. ذاك حادث لم يقع، إلا أنه ضروري لفهم الخطوط العريضة في سيرة جاكوبسون المهنية.

هاهنا شيء يشبه الرهان: أن تكون لسانياً وتحسّ في الوقت نفسه إحساساً شديداً بشعر جريء. ولو أردت الراحة لكنت لسانياً ولا تقرأ إلا الأقوال "المتوسطة"؛ أو على العكس لعشقت الشعر وتركت علم اللغة. لم يشأ جاكوبسون أن يترك شيئاً، فلذلك "فاز": ففي نظريته في اللغة أمر لا نظير له، هو أنها لا تسلّم بالمقابلة بين القاعدة والاستثناء. ذلك أن النظرية اللسانية إذا كانت جيدة فلابد من أن تكون قادرة على أن تصف لا ما يمكن أن نسميه الشعر النفعي المحايد وحسب بل أيضاً، مثلاً، إبداعات كلامية غير مألوفة كإبداعات خليبنيكوف. وفي ذلك يبدو لي جاكوبسون اللساني علماً قدوةً.

وقد كانت تلك التجربة حاسمة في نظريته الشعرية. فهو لم يكتف بأن خص أولئك الشعراء بثلاث دراسات أصول، بل تصوره للشعر قائم برمته على تعميم لتجربته الأولى. أكان يساعده الحظ نفسه لو درس بوشكين؟ لا، إلا أن يكون مولده في القرن الذي قبله: ذلك أن اللغة المعاصرة جزء لا يتجزأ من بنية النص، والشعر

يُستهلك حاراً. ما كانت تجربته تكون بتلك الشدة مع شعراء من عصر ولى، وما كان من شأنها تبعا لذلك أن تعيّن على الشاكلة نفسها رؤيته للشعر عامة. لقد استطاع أن يقرأ بوشكين بوساطة ماياكوفسكي؛ ولو كان العكس لكانت هذه النتيجة الضعيفة التي نعرفها جميعاً، منذ سنوات التحصيل الجامعي. العبرة عند هذا الناقد الشعري الشاب: عش شعر عصرك.

بل أكثر من ذلك. لقد أبان في آن واحد عن طموح واسع وعن تواضع كبير من نذر حياته لمعرفة الوقائع، كما هي مُنية كل عالم: هاهنا تواضع لأن ما يراد إنجازه هو وصف ما فعله الآخرون وشرحه؛ وهاهنا طموح لأن هؤلاء الآخرين يسمَّون باستيرناك وماياكوفسكي وخليبنيكوف. وفي ذلك أيضاً إعراض في آن واحد عن سهولة الخطاب الذي ليس له وظيفة الدلالة على المسمّى وعن ضجر الوصف غير المفيد. وجاكوبسون، في هذا أيضاً، فائز: ففيه اليوم ما يحث على السواء على المعرفة وعلى التفكير (على الحلم).

سبل مفتوحة

في سنة 1767، قبيل الأزمة الرومنسية، ظهر آخر كبريات أعمال اللسانيات الكلاسيكية، وهو **النحو العام**، لبوزيه. وفي سنة 1835، عندما كان النظام الجديد مستقراً ثابتاً، ظهر نص لعله الأهم في اللسانيات الحديثة كلها، هو **التنوع في بناء ألسن بني الإنسان**، لفيلهلم فون همبولت. والمسافة بين الكلاسيكيين والرومنسيين من الممكن أن تقاس على المسافة بين المشروعين اللذين ينم عنهما عنوانا ذينك الكتابين: حل محلّ العموم التنوع، ومحل القول بالتماثل القول بالاختلاف.

والإقرار بالاختلاف المتأصل في الظواهر، والعزوف عن طلب ماهية وحيدة مطلقة لا تكون تلك الظواهر سوى تجليات لها متفاوتة الكمال، هو اختراع رومنسي. وذاك التغير قد اضطلع به همبولت عن وعي، وهو ناتج عن انقلاب لوحظ إبان الأزمة الرومنسية: انقلاب نقل الانتباه من المحاكاة إلى الإنتاج. ذلك أن في منظور المحاكاة أو التمثيل (للفن أو للغة) تهيمن الوحدة: تتعين الأعمال بمسماها، وهو العالم وهو واحد. لكن متى اعتبرنا أن اللحظة الحاسمة تكمن في الإنتاج، وتبعاً لذلك في العلاقة بين المنتِج والمنتَج، فعندئذ يفرض التنوع نفسه: لأنه تبع للتنوع بين الذوات التي تعبر عن نفسها.

واللسان في المقام الأول عبارة عن الفرد. قال همبولت: "أول [عناصر اللغة] هو كما لا يخفى شخصية الذات المتكلمة نفسها، إذ تكون على اتصال دائم مباشر بالطبيعة ولا يسعها إلا أن تقابلها، حتى في اللغة، بالعبارة عن أناها"(*) (VII, 104). لكن عتبة التنوع التي لها حقاً مغزى في مجال اللغة هي الألسن نفسها، وأهم العبارات عبارة الشعب. "تنعكس روح الأمة في اللسان": قال ذلك همبولت منذ سنة 1821 (IV, 55؛ وكان هردر يقول الشيء نفسه منذ نهاية القرن الثامن عشر)، ولن يني عن تكرار ذلك فيما بعد: "للألسن دائماً شكل قومي" (VII, 172). بل تلك هي الوسيلة الفضلى للعبارة عن روح الشعب، بحيث يشكّل اللسان بدوره الشعب: "يكتسب كل لسان طبعاً بعينه من طبع الأمة، ويفعل هذا في ذاك فعلاً حاسماً مثله" (VII, 172).

وإذا كان اللسان في المقام الأول عبارة، فالألسن عندئذ متنوعة في جوهرها. "أياً ما يكن مكان الكلام وطريقة الكلام فالخصوصيات المتعددة التي صارت باستعمال اللغة ضرورية لابد من أن تتجمع في وحدة لا يمكن أن تكون إلا فردية، لأن اللغة تغرز جذورها في ألياف الذهن الإنساني كلها" (VII, 245). وبما أن العبارة في جوهرها قومية فسيكون الاختلاف مثلها: ذلك أن اختلاف الألسن أهم من اختلاف الأفراد، أو اللهجات. "بناء الألسن في جنس الإنسان مختلف لسبب وحيد ومن حيثية وحيدة، هي أنه الخاصة الروحية في الأمم" (VII, 43). "تكمن في كل لسان رؤية للعالم خاصة" (VII, 60).

وإلى تنوع الألسن، وهو تنوع آني، ينضاف تنوع تطوري، هو

(*) الإحالات هنا إلى النصوص المذكورة في الفصل 6 من هذا الكتاب.

تنوع الحقب (ولا يخفى أن الآنية لا تقابل التطورية؛ إلا أنهما معاً يقابلان الزمان الواحد، وكذا اللا-زمان، الذي تقتضيه الأنحاء العامة). والاختلافات لا تنجبر في الزمان ولا في المكان؛ فهي على ذلك أهم من التماثل؛ والتاريخ، لا بمعنى التسلسل في الزمان ولا بمعنى إقامة نموذج لماهية أزلية، بل بمعنى تدرج لا رجعة فيه ولا جبر له، هو أيضاً اختراع رومنسي (مرة أخرى هردر، على أثر فيكو). التاريخ (أي دراسة التغيرات في الزمان) لا يقابل الإثنولوجيا (أي دراسة التغيرات في المكان)؛ بل يصدر كلاهما عن تلك الروح الرومنسية التي توّجت الاختلاف وخلعت التماثل.

وأحسن شاهد على دور التاريخ الجديد هذا في الدراسات الأدبية هو أ. ف. شليغل. ففي التصور الكلاسيكي أن ليس في الأدب إلا مثل أعلى واحد؛ وأنه بالجملة واقع في الماضي، وعوض "التاريخ" تجد مجموعة من المساعي متفاوتة النجاح لبلوغ ذلك المثل الأعلى الواحد الأوحد. وما يميز الرومنسيين هو هذا الرفض عينه لذاك المثل الأعلى الأوحد: لكل عصر روحه، ومثله الأعلى؛ والفن الرومنسي ليس فناً كلاسيكياً مخلوعاً، بل هو فن آخر. وهنا أيضاً علاقة الإنتاج، والعبارة تبعاً لذلك، هي التي تبرر ذاك التغير. قال أ. ف. شليغل: "الشعر أصدق عبارة عن وجودنا برمته؛ فلابد من أن يتخذ، في مختلف العصور، شكلاً جديداً خاصاً" (*Vorlesungen*, I, p. 47). لم يعد ثمة مثل أعلى بل مثل عليا، وليس لأي عصر فضل على غيره (ولو حاكيت أخاه فريدريتش لقلت: العصور كالمواطنين في الجمهورية). "ليس الشعر حكراً على عصور بعينها وشعوب بعينها. فلن يكون أبداً إلا من قبيل الدعوى الباطلة الطمع، في مسائل الذوق، في إقامة استبداد يكون وسيلة لفرض قواعد في كل شيء، ربما أنزلها إنزالاً تحكمياً واحداً وحسب" (I,

(p. 18. لقد ولّى زمان الملوك الطواغيت، ونفخت الثورة البورجوازية روحها في الفنون وفي العلوم على السواء فأتت بالتاريخ معها، أي بالاعتراف بالاختلافات المتأصلة.

هذه النظرة الجديدة هي التي مكنت في آن واحد من تقدير القدماء والمحدثين: من شأن كل واحد منهما أن يكون "نموذجياً في جنسه’" (I, p. 19, je souligne). يعتقد الكلاسيكيون أن الشعر ماهية ثابتة لا تتغير، هي التي تجلّت عند الإغريق، ونبذوا تبعاً لذلك الشعر الحديث. "جاهروا بأن شفاء روح الإنسان لا يمكن أن يكون حقاً إلا بمحاكاة الكتاب القدماء؛ ولم يحظ عندهم من أعمال المحدثين إلا تلك التي فيها مشابهة على درجة من الكمال لأعمال القدماء. ونبذوا ما سوى ذلك لأنه عندهم انحطاط عجمي" (Ibid). أما الرومنسيون الذين يحمل لواءهم أ. ف. شليغل فعلى العكس: عندهم أن لكل عصر مثله الأعلى وفي سبيل تحقيقه تنصب جهود أهل الفن. "اضطرتهم طبيعة روحهم الخاصة إلى أن يشقوا لأنفسهم طريقاً خاصاً ويسِموا إنتاجهم بميسم عبقريتهم" (Ibid)؛ حثوا على "الاعتراف بطبيعة المحدثين الخاصة، وهي شديدة الاختلاف عن طبيعة القدماء" (I, p. 21). ومفهوم الأصالة، وإعلاء شأن ذلك المفهوم، قد ظهرا بعد أن وطأت لهما السبيل المسلماتُ الرومنسية.

لكن همبولت وأ. ف. شليغل ما كانا من الرومنسيين المتطرفين. لقد سعيا في التوفيق بين الوحدة والتنوع. قال شليغل: "ما من شك في أن الطبيعة البشرية بسيطة في أصولها؛ إلا أن الفحوص كلها بينت لنا أن ليس في الكون أي قوة أصلية بسيطة بحيث لا يكون من شأنها أن تنقسم وتفعل في جهات متقابلة" (Ibid)؛ وقال همبولت: "يَقر التفرد قراراً بديعاً في قلب الوفاق العام، بل من بداعته أنك قد لا تكون مخطئاً في القول بلسان واحد خاص بجنس الإنسان برمته، ولا

بلسان فردي، خاص بكل إنسان" (VII, p. 51). واجتهد كلاهما أيضاً في تفسير ذلك الخضوع لمبادئ متقابلة باللجوء إلى استعارات مناسبة؛ هي استعارة الجسم والروح عند شليغل: "من البين أن على روح الشعر، وهي لا تفنى إلا أنها كلما عادت إلى الظهور في جنس الإنسان تجسدت في أجسام مختلفة، أن تكوّن لنفسها جسماً له صورة أخرى، باستعمال الأغذية التي يوفرها لها عصر تغير" (II, p. 110)؛ واستعارة الغاية والوسائل عند همبولت: "ما من شك في أن شكل الألسن كلها متماثل وأنه يرمي دوماً إلى تحقيق غاية مشتركة. ولا يمكن أن يكمن التنوع إلا في الوسائل المجندة وفي حدود ما تسمح به تلك الغاية وحسب" (VII, p. 251). نعم، لقد اجتهدا في إقامة توازن، إلا أن السياق الذي بلّغا فيه رسالتهما كان بحيث دوى فيه نصفها دوياً فاق النصف الآخر. فتنازل التماثل عن محلّه للاختلاف.

والتفطّن إلى أن فكرة التنوع والتاريخ فكرة رومنسية منافية للكلاسيكية في الوقت نفسه الذي يُكتب فيه "تاريخ" النقلة من الكلاسيكيين إلى الرومنسيين هو، كما لا يخفى، تقرير عواقبه خطيرة. يبدو أن حلّين متقابلين بين يدي من يسعى، كما سعيت في الصفحات السابقة - وهل من وسيلة إلى صياغة ذلك المشروع من غير أن يكون المرء قد اختار أحد الطريقين؟ - في إعادة بناء أنساق الماضي الفكرية؛ والحلاّن معاً صادران عن تشويه كهذا الذي ذكرت. فإما القول بأن للأشياء والمفاهيم ماهية أزلية ثابتة لا تتغير، وعندئذ يهيمن النسق على التاريخ: فلا تكون التغيرات في الزمان سوى اختلافات بسيطة توقَّعها نسق التقليبات الأصلي، لا يتغير معها الإطار الأوحد. وإما التسليم بأن التغيرات لا رجعة فيها، وأن الاختلافات متأصلة: عندئذ يهيمن التاريخ على النسق، ويُترك الإطار الفكري

الأوحد. إما كتابة مقالة وإما كتابة تاريخ. ولئن كان في الخيار شيء من الحرية في حالات أخرى فلا حرية فيه متى كان موضوعَ الدراسة هو المكانُ عينه الذي تصطرع فيه فكرة المقالة وفكرة التاريخ. فأنت بعدُ رومنسي إذا كتبت تاريخ النقلة من الكلاسيكيين إلى الرومنسيين؛ ولم تزل كلاسيكياً إذا كان المذهبان في تصورك نسختين وحسب من ماهية وحيدة. فأيا ما يكن الحل المختار فأنت تتبنى الرؤية الخاصة بأحد العصرين لتحكم على الآخر - وتشوهه.

من الممكن إذاً، في مواجهة هذا القيد المتناقض، الحلمُ بتعيين موقف ثالث، لا كلاسيكي ولا رومنسي، منه تحكم على هؤلاء وأولئك.

ليس المراد، في نهاية عمل من الأعمال، إقامة برنامجه: فقد فات الأوان؛ بل المراد النظر إلى النفس بعين الملاحظ التي نُظر بها إلى الآخرين، والتساؤل عما يريد هذا البحث قوله، لا من جهة المحتوى الصريح للعُروض التي يتكون منها، بل من جهة وجوده نفسه، ومن جهة الأشكال التي اضطر إلى اتخاذها. أهو كلاسيكي أم رومنسي؟ أوَضعتُ كتاباً نسقياً أم تاريخياً؟ أم شيئاً آخر غير ذلك؟

والذي يشجعني على الإيمان بأن موقفاً ثالثاً ممكن، بل إنه في طور التأسيس، وإنه - وتلك آخر مُنية - يتجلى في هذا البحث عينه (ولا يمكن أن يكون الفضل في ذلك لي، لأن المعنى يقوم من خلال النص لا فيه، على نحو قريب مما في "مناجاة" نوفاليس - مع إطالة مفرطة وبطء شديد!)، لئن كنت أومن بذلك ففي المقام الأول لأنه من الممكن اليوم وصف الإيديولوجية الرومنسية: وصفها، لا تكرارها، كأنها الحقيقة. لم يزل في المذهب الرومنسي، في ميادين بعينها وفي أحوال بعينها، قوة ثورية؛ ومن شأنه أن يحمل معتنقيه على الاعتقاد بأنه ليس مذهباً كغيره، كلا، بل تقوم به حقيقة.

ولا داعي إلى الأسف على ذلك. لكن المعتنق للمذهب عاجز عن إدراكه بوصفه كلاً، أي على ما هو عليه؛ وعلى العكس، من قدر على ذلك لم يعد بعدُ من أنصاره. كنت "رومنسياً" في اللحظة التي شرعت فيها في كتابة هذه الصفحات؛ وعند الفراغ منها لم يعد في استطاعتي أن أظل كذلك: أرى نفسي آخر.

ليس الحاضر، كما لا يخفى، تكراراً وحسب للماضي، ولا نكراناً تاماً له. ولو صدّقت أوصاف الرومنسيين لأنفسهم وللكلاسيكيين لتخيلت شيئاً كالصورة في المرآة، موازاةً تامةً، إنما تحل فيها بانتظام علامة "ناقص" محل علامة "زائد". تلك صورة مغلوطة. لا يقلب الرومنسيون أقوال الكلاسيكيين، لا يُحلون محلّها أقوالاً تناقضها بالتمام والكمال. هي إعادة تنظيم شاملة، لا موازاة حداً لحد. ليست أقوال الكلاسيكيين الخاصة مستنكرة بالضرورة، بل يناط بها أمر آخر (وقد عاينت ذلك مع مثال المحاكاة). وهذا الذي يتغير هو (على الخصوص) العلاقات، هو المراتب؛ أما العنصر المفرد فدائماً من الممكن الوقوع عليه عند السابقين.

وذاك شأننا اليوم مع الرومنسيين (ومع الكلاسيكيين كذلك). فما يميز موقفنا ليس بالضرورة مختلفاً عن الماضي، عند النظر في عناصره واحداً فواحداً. أما تنظيم المجموع فشيء آخر، لأن مواطن القيم تغيرت، لأن الخادمات، كما قال ديبوس، قد أصبحن سيدات.

كانت الخطابة القديمة (من كنتيليانس إلى فونتانييه) ترى معياراً واحداً في اللغة؛ وما سواه انحراف، إما في الدال وإما في المدلول؛ انحراف مستحب إلا أنه دائماً تحت طائلة الاستنكار. وتجزم الرومنسية، في أقصى حدودها، بأن كل عمل معيار نفسه، بأن كل رسالة تبني مواضعتها. وأنا اليوم أومن بتعدد المعايير والخطابات: لا واحد وحسب، ولا عدد لا يحصى، بل عدة. لكل مجتمع، لكل

ثقافة مجموعة من الخطابات، من الممكن تعيين أنماطها. ولا داعي إلى استنكار أحدها باسم الآخر (ومن فعل ذلك، قال ريتشاردز، كان كمن حسب الثلج ماء منحرفاً)، إلا أن ذلك لا يعني أن كل خطاب فردي وأنه لا يشبه أي خطاب آخر. بين الخطاب "الواحد" والخطابات "الكثيرة" : هناك أنماط الخطابات.

كانت الخطابة والجماليات الكلاسيكية (إذا صح أن للكلاسيكية جماليات) قد أناطت بالفن وباللغة دوراً متعدياً صرفاً. الفن وظيفي؛ ووظيفيته تلك تنحصر - لو تأملت - في هدف واحد: محاكاة الطبيعة. واللغة أيضاً متعدية، ووظيفتها أيضاً وحيدة: تُستعمل للتمثيل، أو للتواصل. وأنت تعرف استجابة الرومنسيين: لقد رفضوا كل وظيفة، وجزموا باللزوم على السواء في الفن (مورتيتز) وفي اللغة (نوفاليس). ولا نؤمن اليوم بالفن لأجل الفن، ومع ذلك لا يرجح عندنا أن الفن نفعي وحسب. ذلك لأن بين الوحدانية الكلاسيكية واللا-نهائية (الصفر) الرومنسية ينفتح طريق "التعدد". للغة وظائف عدة؛ وللفن كذلك؛ وتوزيعها وترتيب بعضها على بعض ليسا سواء في مختلف الثقافات، في مختلف العصور.

يرى هؤلاء الكلاسيكيون المحدثون، أعني ليفي - برول وفرويد وسوسور (على اختلاف بينهم)، أن الرمز دليل منحرف، أو ناقص. ويرى القديس أوغسطين أيضاً أن الرمز إنما هو وسيلة مختلفة لقول الشيء نفسه الذي تقوله الدلائل. والموقف الرومنسي، مع أنه مقلوب، يصدر عن لا-موازاة مشابهة: فالدليل عند فاكنرودر هو الذي أصبح رمزاً ناقصاً. ومع ذلك بدأت تظهر عند أوغسطين وعند غوته على السواء بوادر رؤية نمطية: أي تعرّف الفرق بين الاثنين ووصفه وصفاً بنيوياً (على أنه مقابلة بين مباشر وغير مباشر). ثم أبرز آخرون - منهم كروزير وسولجر - أنه من الممكن عدم الإشادة بأحد

الطرفين تنقيصاً من الآخر (والمراد هاهنا الفرق بين الرمز والمَثل)، والكفّ عن عرض أحدهما بوصفه نسخة منحطة من الآخر. نحن اليوم على استعداد لإثبات "علم الاختلاف" : صيغ فعل الدلالة متعددة، وكلها أصلية؛ والفرق بينها لا يؤهل لأحكام القيم: من شأن كل واحد، كما قال أ. ف. شليغل، أن يكون نموذجياً في جنسه.

إنما تلك أمثلة أجتهد في أن أوضح بها الموقف الحالي من الكلاسيكيين والرومنسيين. ولا أراه طريقاً وسطاً، ولا مزيجاً يوفق بين الاثنين، بل موقف يقابل الاثنين بالجملة (مع أن المقابلات قد تتخذ أشكالا مختلفة). لا كلاسيكي ولا رومنسي، بل نمطي، متعدد الوظائف، اختلافي - كذا تبدو وجهة النظر التي نستطيع بها اليوم قراءة الماضي؛ وبعبارة ملموسة: وجهة النظر التي قادتني إلى كتابة الصفحات السابقة. تاريخ أم مقالة؟ لقد شغلتنا المقابلة التاريخية بين الكلاسيكيين والرومنسيين مثلما شغلتنا المقابلة، النسقية، بين الدليل والرمز؛ وليس ذلك مزيج وحسب. ولم أقل شيئاً خطيراً، أنا أدرك ذلك؛ إلا أن من رام ذلك فعليه أن يجتهد هو نفسه في وضع "نظرية في الرمز" - ولم يكن من داع إلى الشروع فيها هنا؛ لا يمكن أن يحصل ذلك إلا ببناء "رمزيّة اللغة".

ملحق
فرويد وفعل القول

بنية فعل القول العميقة. آثار. النقل بوصفه فعل قول، فعل القول بوصفه نقلاً.

لا ينحصر عمل فرويد في الرمزية الكلامية في وصف القول، كما قدمناه في الفصل الثامن فمعرفة تحليله لفعل القول (وهي مختلفة عن المواضيع المطروقة في هذا الكتاب بحيث لم يكن من الممكن وضعها في موقعها من التسلسل التاريخي) ضرورية أيضاً لمن أراد أن تكون الصورة عنده كاملة عن إسهام فرويد في هذا المجال.

بنية فعل القول العميقة

المسألة الأولى التي نص عليها فرويد: أن فعل القول الحاضر لقول من الأقوال لا يمكن فهمه بالاكتفاء به وحده. لوصف عملية فعل القول لا يكفي الوقوف على أحوال فعل القول الحاضرة؛ بل ينبغي إعادة بناء تاريخ فعل القول؛ ذلك أن كل فعل من أفعال القول هو آخر ما تنتهي إليه سلسلة من التحولات طرأت على فعل قول أول. لكل فعل من أفعال القول تاريخه التحويلي؛ والاكتفاء بفعل القول الحاضر، القابل للملاحظة المباشرة، إنما هو حسبان الجزء

الظاهر من الجبل الجليدي إنه الجبل كله. ومتى لم يُعد بناء التاريخ التحويلي كان خطر سوء الفهم عظيماً: فقد يبدو الفعلان من أفعال القول للملاحظ متماثلين، وليسا كذلك بالضرورة. هذا، ونحن، المتكلمين والمخاطبين، نقوم بإعادة البناء تلك بالحدس. فلابد من الاجتهاد في عقلنة ذلك الحدس.

وقد ساق فرويد أمثلة عدة على تلك الطريقة. وأول ذلك نكت السفاهة. وبنيتها الأساس هي التالية: يكلم ر (الرجل) م (المرأة) طالباً إشباع رغبته الجنسية؛ فيتدخل ع (معكر الصفو) فيستحيل إشباع الرغبة. وبذلك تنشأ وضعية ثانية: يوجه ر، بعد أن أُحبطت رغبته، إلى م كلاماً جارحاً؛ ويدعو ع إلى أن يكون حليفه. فيحدث تحول جديد، ينتجه غياب المرأة أو الجريُ على آيين اجتماعي: لم يعد ر يكلم م، بل ع، فيقص عليه النكتة السفيهة؛ وقد تكون م غائبة، إلا أنها بعد أن كانت مخاطبة صارت (ضمنياً) هي موضوع القول؛ ويستمتع ع باللذة المتحصلة من نكتة ر. أو، كما قال فرويد: "لم يتحقق للاندفاع الليبيدي عند الأول الرضا بنيل المرأة، فتحول إلى نزعة عدوانية موجهة إليها، ويدعو بالآخر، بعد أن كان أولاً معكر صفوه، على أنه حليفه" (*Le mot d'esprit*, p. 113). ولو اكتفينا بمعاينة عملية فعل قول النكتة السفيهة لرأينا في ر المتكلم وفي ع المخاطب. وبذلك نكون غضضنا الطرف عن أهم عنصر في العملية، وهو المخاطب الأول م(*). فحكي النكتة ليس إذاً حادثاً معزولاً، بل

(*) يتألف هذا التحول البسيط في ظاهره، إن حللته تحليلاً شكلياً، من ثلاثة تحولات أولية: 1) انتقال من صيغة التمني إلى صيغة الثبوت: طلب اللذة يحل محله لذة حقيقية؛ 2) قلب في المواقع: م وع كانا فاعلين، فصارا مفعولين (للذة وللعدوان)؛ وينعكس في حالة ر؛ 3) قلب في القضايا: كانت م متصلة بمحمول اللذة، فصارت متصلة بمحمول العدوان؛ وينعكس في حالة ع. ولك أن تعبر عن ذلك بصيغة مختصرة: =

هو ما ينتهي إليه دور تحويلي. وقد ذكر فرويد، في مثاله، أن فعل القول "يجتهد في استكمال دور تلك العملية المجهولة" (Ibid., pp. 164-165).

المثال الثاني: الهزل الساذج. في النكتة السفيهة كان لابد من طلب مخاطب سابق، من وراء المخاطب الحاضر؛ أما هنا فالمخاطب الحاضر هو الذي يناط به دوران معاً تباعاً. ولإدراك الساذج من حيث هو كذلك علينا، نحن المخاطبين، أن نضع أنفسنا في موقع المتكلم، ثم أن نعود إلى موقعنا. "ذلك أننا نأخذ في الاعتبار حالة الشخص المنتج النفسية، فنضع أنفسنا في مكانه ونجتهد في فهم حالته النفسية بالقياس إلى حالتنا" (Ibid., p. 216). "ننظر الآن إلى ذلك الكلام من زاويتين: زاوية الطفل أولاً، وثانياً زاويتنا نحن" (Ibid., p. 217). فإن لم يكن فرق بين الاثنتين ما كان للخطاب الساذج أثر هزلي. "أثر النكتة وقفٌ على هذا الشرط أن الذاتين معاً متقاربتان في الكفوف(1) (inhibitions) أو في المقاومات الداخلية، بيد أن شرط الساذج يكمن في هذا الواقع أن لإحدى الذاتين كفوف تخلو منها الأخرى" (Ibid., p. 215). والكلام عن "الشروط" يستفاد منه أن "دورَي" المتكلم والمخاطب مسجلان في القول، وأنه لا ينبغي أن يلتبسا بالمتكلم والمخاطب الحاضرين، لأن هذين قد يتقنان دورهما وقد لا يتقنانه (وقد تحدث فرويد نفسه عن

= (م تعطي ر) تمنّ ر + ع يعتدي على ر ←

ر يعتدي على م + ر يعطي ع

ومعنى القوسين أن القضية تتضمن حكماً (هو هنا التمني)؛ ومعنى + التعاقب في الزمان؛ ومعنى ← تحول.

(1) هو "فعلُ واقعة عقلية تمنع وقائع عقلية أخرى من الحدوث أو من بلوغها الوعي" (**موسوعة لالاند**، 676).

ضرورة "إتقان دور الشخص الثالث"، (Le mot d'esprit, p. 166). مماثلة المتخاطبين لأنفسهما إذاً محط نظر مضاعف: **1)** من خلال المتخاطبين الحاضرين يظهر متخاطبان غائبان (الدور التحويلي)؛ **2)** من خلال المتخاطبين الحاضرين يظهر الدوران المنوطان بالمتخاطبين المسجلين في القول.

المثال الثالث: لا يكفي دائماً تخمين التحويلات التي سبقت فعل قول حاضر، بل ينبغي النظر أيضاً هل سيتلوه على التو تحول جديد أم لا، لأن فعل القول الحاضر عندئذ لا يمكن فهمه إلا انطلاقاً من فعل القول التالي. وتلك حال النكتة بالجملة: من يحكيها يمتّع السامع بلذة ويعلم أن من شأنه، في مرحلة ثانية، أن يستمتع بتلك اللذة نفسها. "إذا استطعت، بإبلاغ نكتتي، أن أثير ضحك الغير فأنا في الواقع أتوسل بهذا الغير لإثارة ضحكي أنا" (*Le mot d'esprit*, p. 179). من شأن المتكلم، بواسطة المخاطب، أن يتمتع بلذة كانت من قبل محظورةً عليه؛ وفي عدم اعتبار هذه "النتيجة" المترتبة على الفعل الكلامي حيلولة دون فهمه ووصفه على الوجه الصحيح(*).

ماذا نعلم عن أنموذج أفعال القول - عن فعل القول الأصلي؟ لم يأت فرويد بجواب صريح عن تلك المسألة إلا أنه أشار إلى الطريق التي ينبغي سلوكها، في شرحه للفرق بين الهزل والنكتة:

(*) وقد نص لاكان أيضاً على ضرورة تجاوز مستوى القول، في وصف الوضعية الكلامية. وأول ذلك أن صمت المتكلم لا يعني البتة أنه غائب؛ ينبغي اكتشاف الجواب وتقييده، وإن لم يُسمع. "ما من كلام دون جواب وإن لم يلاق إلا الصمت، ما دام له سامع" (247)، وأيضاً: "في حضور المحلل النفسي وحده، قبل أي تدخل، بُعدُ الحوار" (ص 216).

"تتدخل في الهزل بالجملة شخصيتان: أناي، وخارج أناي الذاتُ التي أكتشف فيها السمة الهزلية؛ فإذا رأيت الهزل في الأشياء فمرد ذلك إلى طريقة مألوفة في تمثلنا، هي أنني أشخّص ذلك الشيء. وهاتان الشخصيتان، الأنا والشخص - الشيء، كافيان في العملية الهزلية؛ وتدخّل شخص ثالث ممكن إلا أنه ليس بضروري. والنكتة، من حيث هي تلاعب المرء بكلامه نفسه، بأفكاره نفسها، تحدث أولاً بين الشخص والشيء؛ لكن منذ المرحلة التمهيدية للدعابة، عندما يكون قد خلّص التلاعب واللغو من اعتراضات العقل، يحتاج إلى شخص ثالث من شأنه أن يفضي إليه بصنيعه. وذلك الشخص الثاني، في النكتة، ليس هو الشخص - الشيء، بل هو الشخص الثالث، المساعد في الهزل" (*Le mot d'esprit*, pp. 164-165).

النكتة والهزل متقابلان إذاً من وجهين: **1)** تتضمن النكتة ثلاثة أشخاص (ثلاثة أدوار)، ويتضمن الهزل دورين وحسب (انظر أيضاً قوله، ص 113: "تحتاج النكتة المغرضة بالجملة إلى تدخل ثلاث شخصيات: واحدة تصنع النكتة، وثانية تكون محط القريحة العدوانية أو الجنسية، وثالثة تتحقق فيها نية النكتة، وهي تحصيل اللذة")؛ **2)** تتضمن الأولى الكلام، وقد يستغني الثاني عنه (هزل الأشياء).

يمكّننا هذا التقارب من الاجتهاد في صياغة فرضية عامة في بنية كل وضعية "كلامية": هي أن تلك الوضعية أصلاً "مثلثة". ذلك أن ممارسة اللغة تحتاج إلى ثلاثة أشخاص، لا إلى شخصين وحسب. لا يكون الخطاب ضرورياً ما لم يكن فيه سوى "أنا" و"أنت". وظهور الشخص الثالث هو الذي يجعل الخطاب ضرورياً ويصير ذاك الثالث كأنه شعار الخطاب. عندئذ يحدث تحول معقد: "أنت" يصير "هو"، والشخص الثالث يصير "أنت".

كيف يمكن وصف هذه الأشخاص الثلاثة؟ منها أولا ذاك

"الذي" يتكلم (وسيقول عنه لاكان إنه "يتلقى من المتلقي رسالته نفسها في شكل مقلوب"، ص 41). ومنها أيضاً ذاك "الذي عليه" يكون الكلام: ذلك أن الخطاب، وإن تناول أشياء لا حياة فيها، فهذه تمثل شخصاً من الأشخاص. وقد علمنا أن المرأة، في نكتة السفه، هي الموضوع الضمني للخطاب. لكننا نعلم أيضاً أنه كان لابد، لتصير هي كذلك، من أن تكون قبل ذلك مخاطباً - مخاطبَ فعل قول آخر، كان لها هي أيضاً متكلم آخر، وهلم جرا إلى ما لا نهاية: يحيل الخطاب دائماً إلى خطاب سابق، إلى متكلم أصلي مستحيل. فعل القول "الأصلي" خرافة؛ يقتضي كل فعل قول فعل قول قبله.

ومنها في الختام ذاك "الذي إليه" يكون الكلام - في الحاضر، ذاك الذي نمتعه باللذة بالكلام، ويرى فرويد أنه في الوقت نفسه يمثل القانون: "يبدو أن للمساعد في النكتة الصلاحيةَ في الحكم على إعداد النكتة أنه حقق هدفه، كأن النكتة ليست على يقين من حكمها هي" (p. 166). هذا هو الذي يحكم على الكلام، الذي يقبله أو يرفضه، الذي بيده المعايير.

ينبغي أن يكون شعار كل بحث في فعل القول: "اطلب الثالث!".

آثار

كتبت السيدة روزموند إلى السيدة تورفيل في إحدى رسائلها: "إذا بلغ منك هذا الحب الشقي مبلغاً، فاضطرك إلى الكلام عليه، فالأولى أن يكون ذلك معي أنا لا معه هو" (*Les liaisons dangereuses*, I. 103). سيكون إذاً للقول أثر مختلف باختلاف المرسل إليه (المخاطب). هذا الأمر الذي قرره لاكلو ورد عند

فرويد. مثال ذلك أن صفة النكتة في القول تبع في الواقع برمتها لحالة المخاطب النفسية: "إذا كان جمهوري في صف خصمي فلو رميته بأملح ما استطعت من الشتائم لما كان لها الأثر الذي يكون للنكتة، بل لكانت شتائم وحسب، ولكان من شأنها أن تثير لا ضحك الجمهور بل استنكاره" (p. 166). وكذلك الطبيب المحلل الذي ينصت إلى خطاب المريض المحلل[2] (l'analysant) من شأنه أن يغير فحواه إذا ترك لمقاوماته أن تختار فيما يسمعه.

ووضعية المتكلم، كوضعية المخاطب، من شأنها أن تغيّر قيمة القول. وهنا أيضاً لن نعدم أمثلة عند لاكلو نفسه. كتب فالمون إلى السيدة تورفيل "من السرير وبين ذراعي فتاة أو يكاد" رسالة "انقطعت حتى تتم الخيانة". وبمعرفة هذه الظاهرة تتخذ دلالةً أخرى جملٌ مثل "لم أستمتع أبداً بمثل هذه اللذة في الكتابة إليك"، "ومنذ الآن أتوقع ألا أفرغ من هذه الرسالة دون أن أضطر إلى تركها إلى أجل" (I. pp. 47-48). والمثال الذي ساقه فرويد هو مثال الخطاب الساذج الذي يكف عن كونه مستملحاً إن لم يكن صاحبه صادقاً أو بريئاً. "هذه النكتة كان من شأنها أن تُحكى كما تُحكى النكتة الحقيقية، إلا أننا عندئذ لن نستجيب لها إلا بابتسامة على مضض. وتبدو لنا هذه النكتة، بوصفها مثالاً للسذاجة، على العكس جيدة، تضحكنا كثيراً" (Ibid., pp. 212-213). وأيضاً: "إنما تتعين صفات الساذج بتصور الشخص المتلقي..." (Ibid., pp. 212-213: le jeu ici est double).

لابد هنا من ملاحظتين. الأولى أن بين أيدينا هنا، على عكس ما في الأمثلة المدروسة في الفقرة السابقة، لا "أدواراً" بل

(2) ويقال فيه أيضاً المحلَّل (l'analysé)؛ الطبيب المحلِّل (l'analyste).

"ممثلون"، هم الأشخاص الحقيقيون الذين يقولون الخطاب أو يدركونه. لم يعد المراد هنا هو الدور المسجل في القول، بل هو السلوك (بالمعنى الواسع) الواقعي الحاضر الذي يسلكه المتكلمون. والثانية أن التغير الناتج عن ذلك لا يصيب، على الحقيقة، معنى القول، بل الأثر الذي يحدثه القول المذكور في المخاطب. وهو، في المثالين السابقين، سلوك بَعدي يصيبه التغيير: يضحك المخاطب أو لا يضحك. لابد إذاً من تمييز "الأثر" من "المعنى" تمييزاً دقيقاً.

والملاحَظ بالجملة أن بين المتكلم والمخاطب شبهاً من أوجه عدة. ذكر فرويد النكتة وقال: "ينبغي أن يكون [الشخص الثالث]، بحكم العادة، قادراً على أن يعزز في نفسه المقاومات التي استطاعت النكتة التخلص منها عند الأول" (Ibid., p. 173)؛ إلا أننا قدمنا أن تلك الحالة ليست الحالة الوحيدة الممكنة: ذلك أن الخطاب الساذج يتضمن، على العكس، اختلافاً بين المتخاطبين). وعلى الطبيب المحلل، في حالة المعالجة، أن يقوم بعمل كعمل المريض المحلل. "وكما أن على المريض أن يحكي كل ما يخطر بباله، مع إقصاء أي اعتراض عقلي وعاطفي قد يدفعه إلى الاختيار، فكذلك على الطبيب أن يكون قادراً على تأويل كل ما يسمعه ليكشف فيه عما يخفيه اللاشعور، وذلك دون أن يُحل محل الاختيار الذي امتنع عنه المريض رقيبه هو" (*La technique psychanalytique*, p. 66). بث القول، كتلقيه، فيه (بل هو) اختيار.

النقل بوصفه فعل قول،

فعل القول بوصفه نقلاً

عني أصحاب التحليل النفسي عناية خاصة بوضعية خطابية، هي وضعية المعالجة التحليلية نفسها. وفي قلب تلك الوضعية ظاهرة بدا

أنها غاية في الأهمية، سماها فرويد باسم "النقل" (مع أن ذلك اللفظ يفيد أحياناً وضعيات خارجة عن المعالجة). ويفيد النقل، بالجملة، دخول الطبيب المحلل في خطاب المريض المحلل. وستكون تلك الوضعية غاية في الأهمية عندنا: فهي دخول فعل القول في القول، انشطار "أنت" (المتخاطب[1]) إلى "هو" (موضوع القول) و"أنت" (المتخاطب[2]).

فلننظر عن كثب في العناصر المكونة لتلك الوضعية الكلامية. دونك التعريف الذي وضعه لها فرويد في "خمسة تحليلات نفسية": "النقول (...) طبعات جديدة، نسخ من الإيحاءات والتخييلات التي ينبغي إيقاظها وجعلها شعورية مع تطور التحليل؛ وما يتسم به نوع النقول هو حلول شخص الطبيب محل شخص معروف قبل" (ورد في ترجمة لابلانش وبونتاليس، "مفردات التحليل النفسي" [واختصاره هنا "ل ب"، ص 494). ينبغي إذاً أخذ ثلاثة عناصر في الحسبان: أ) "الإيحاءات والتخييلات" التي لم يتم "إيقاظها" وليست "شعورية". ب) شخص الطبيب، أي المخاطب، وهو عنصر من عناصر فعل القول. ج) قول المريض الذي يدخل فيه عنصر فعل القول المذكور. فالنقل هو كون ب يكرر (ويمثل) أ في ج.

فلننظر في كل واحد من تلك العناصر الثلاثة بحسب الخصائص التي ذكرها لها فرويد. أما العنصر أ فهو "الرغبات اللاشعورية" و"الأنموذجات الطفولية" (L et P, p. 492). "هو العلاقة بين الذات والصور الأبوية التي تعاش من جديد في النقل" (Ibid., p. 494)؛ (وانظر فرويد، "مقالات في التحليل النفسي"، 19: التكرار في النقل "محتواه دائماً شذرة من الحياة الجنسية الطفولية، وتبعاً لذلك من عقدة أوديب وتشعباتها").

وأما العنصر ب (وأحياناً لا يعني "النقل" إلا هذا العنصر) فهو

شخص الطبيب؛ فإذا دخلت في القول عناصر أخرى من الوضعية الحاضرة فإنما هي أيضاً كنايات تطابق عن المخاطَب: "كل ما يتصل بالوضعية الحاضرة فهو نقل إلى شخص الطبيب" (*La technique*, p. 98). ودخول عنصر من عناصر فعل القول في القول ظاهرة ذات وجهين، إن لم تكن متناقضة: فهي في آن واحد تكرار لشيء قديم، وإدماج للحظة الحاضرة. "يلاحظ فرويد أن آلية النقل إلى شخص الطبيب تنطلق في اللحظة نفسها التي يوشك أن يماط فيها اللثام عن مضامين مكبوتة غاية في الأهمية. فالنقل، على ذلك، . . . يشير إلى قــرب الــصــراع الــلاشــعــوري" (L et P, p. 495; c'est moi qui souligne). وعند ذكر "التكرار" ينبغي التوضيح (كما فعل "ل ب") أن "التجليات النقلية ليست تكراراً حرفياً، وإنما هي معادِلات رمزية، لما هو منقول" (p. 497). ولن يفوتنا الإشارة أيضاً إلى أن الحاضر هو الذي يدل على الماضي، وأن الفريد هو الذي يمثل الأزلي. - فلنسمّ هذا الخطاب خطاباً "بين شخصين"، لما للمتخاطبين من حضور فاعل. ولعل فرويد أيضاً يميل إلى الحديث هنا عن خطابٍ - فِعل: فهو يضع علامة المساواة بين "التكرار" و"التفعيل".

وقبالة هذا الخطاب بين شخصين يقع العنصر الثالث، ج، وهو القول "العادي"، أعني الذي ليس فيه شيء من عناصر فعل القول (والواقع أن عناصر من فعل القول تدخل في كل خطاب؛ فإنما ذلك إذاً تفاوت في الدرجة؛ إلا أنه تفاوت لا يستهان به). وبينما كان فرويد يتحدث فيما تقدم عن التكرار نراه هنا يتحدث عن التذكر والذكرى؛ فهذا إذاً خطاب "لا-شخصي". الكلام - الحكاية من جهة، والكلام - الفعل من جهة أخرى ("تلك الشذرة من الحياة العاطفية التي لم يعد يستطيع المريض أن يستحضرها في ذكراه تراه

يعيشها أيضاً في علاقاته بالطبيب" : **خمسة دروس في التحليل النفسي**، ص 61). وكثيراً ما أكد فرويد تلك المقابلة بأن ردها في الواقع إلى المقابلة بين القول والفعل. مثال ذلك قوله عند ذكر العنصر ب: "المريض هنا لا يتذكر شيئاً مما نسيه وكبته وإنما يترجمه أفعالاً. لا يعود الحادث المنسي في صورة ذكرى بل في صورة فعل" (*La technique*, p. 108). "كلما كانت المقاومة أشد كان الفعل (التكرار) أمكن حلولاً محل الذكرى" (Ibid., p. 109). "كأن [المريض] يفعل على أعيننا عوض أن يخبرنا" (*Abrégé de psychanalyse*, p. 44). الكلام الإخباري يقابل على الدوام الكلام الفاعل.

بين الكلام الشخصي والكلام اللا-شخصي إذاً مقابلة من شأنها أن تكون أساساً لنمطيات الأقوال (ومن الممكن، كما لا يخفى، مقارنتها بالمقابلة بين الخطاب والقصة عند بنفينيست). فلنجتهد في الإمساك بخصائص كل واحد من تلك الحدود من الأمثلة التي ساقها فرويد. "لا يقول المحلَّل إنه يذكر أنه كان وقحاً عاقاً للسلطة الأبوية، بل يتصرف كذلك مع المحلِّل. لا يذكر أنه أحس، إبان استقصاءاته الطفولية ذات الطابع الجنسي، باليأس والحيرة، والافتقار إلى ما يركن إليه، بل يأتي بعدد من الأفكار والأحلام المبهمة، ويشكو من عدم فائدته في أي شيء، ويعزو إلى القدَر عجزه هو عن البلوغ بشؤونه إلى ما يرضاه. لم يعد يذكر أنه خجل خجلاً شديداً من بعض الأنشطة الجنسية وخشي أن يُكشف أمره، بل يُظهر أنه خجل من السلوك الذي أكره نفسه عليه ويحرص حرصاً شديداً على التكتم عليه" (*La technique*, pp. 108-109).

هاهنا وصف لنمطين من السلوك الكلامي: أحدهما (ولم يقع) قد يكون هو حكي التجارب الطفولية؛ والآخر، ويتحقق بالفعل،

يتألف من الكلام الموجه إلى المحلِّل. ونلاحظ:

1) أن المقصود في الحالتين معاً سلوك كلامي، أي أقوال؛

2) أن نمط الخطاب الأول مرتكز على الماضي، والنمط الثاني على الحاضر؛

3) أن نمط الخطاب الأول، تبعاً لذلك، لا يحتوي على إحالات إلى وضعية فعل القول. ذلك أن "أنا" الذي من شأنه أن يظهر فيه ليس هو "أنا" الذي يتكلم (مع أنه الشخص "نفسه"، أي اسم العلم "نفسه")؛ "أنا" هذا ذو قيمة إشارية ضعيفة. أما النمط الثاني فعلى العكس يحيل على المتشاركين في فعل القول، على الذي يسمع وعلى الذي يتكلم؛

4) أن نمط الخطاب الأول يوافق دائماً فعلاً واحداً: هو التذكر، الحكي؛ أما الثاني فقد تكون له وظائف مختلفة: القحة، العقوق، الهلع، الانهيار، المرارة، الخجل، الخوف. ومن شأن تلك القائمة أن تستطيل إلى ما لا نهاية: وقد اختصر فرويد نفسه السمتين في غياب الفعل أو حضوره.

ودونك مثالاً آخر على الخطاب اللا-شخصي: "يصبح الاعتراف بالرغبة المحظورة صعباً جداً إذا كان لابد من البوح بها إلى الشخص نفسه الذي هو موضوعها" (Ibid., p. 56).

ومن الممكن إيجاز تلك الفروق كلها فيما يلي: يسعى الخطاب اللا-شخصي في فصل القول عن فعل القول فصلاً واضحاً؛ وينزع الخطاب بين شخصين إلى خلطهما.

ويبدو ذلك الفرق جوهرياً؛ ولن نوافق هنا "ل ب" في تحفظاتهما منه: "لا نرى سبباً لكون شراكة المحلِّل أضعف عندما

يحكي له المريض حادثاً من ماضيه، ويروي له حلماً من أحلامه، وأقوى عندما يهاجم المحلِّل في سلوك بعينه. قول المريض شأنه شأن الفعل ضرب من العلاقة قد يكون الغرض منها مثلاً نيل إعجاب المحلِّل، أو إبعاده. . . إلخ؛ والفعل شأنه شأن القول طريقة لإقامة تواصل" (p. 498). ذلك أننا قدمنا أنهما معاً خطابان (وسنتجنب عبارة "إقامة تواصل") وأنهما معاً فعلان؛ لكن مقابلة فرويد البنيوية (الداخلية) لا يمكن رفضها اعتماداً على معيار وظيفي (خارجي، غائي: "الغرض منها").

مهمة الطبيب المحلِّ أن يعرّف بظاهرة النقل من حيث هي (أي أن "يخمنه كل مرة" وأن "يترجم معناه للمريض"، "خمسة تحليلات نفسية"، ص 88)؛ أن يضطر المريض المحلل إلى الشعور بصفة النقل "الثانوية". وهي مهمة صعبة جداً لأنه هنا يواجه وهماً غالباً هو وهم "الصادق" و"الأصلي". وقد لاحظ فرويد، عند ذكر تلك المهمة، أن "ليس في الحياة الواقعية شيء يشبهها" (*La technique*, p. 124).

عندئذ يكون مسار المعالجة منحصراً في الشكل التالي:

خطاب لا-شخصي[1] خطاب بين شخصين خطاب لا-شخصي[2]؛

وإنما هو بصورته تلك تكرار للشكل الأساس في كل حكاية (إن لم يكن هو أنموذجها)، وهو:

توازن[1] اختلال توازن[2].

ظهور النقل (الخطاب اللا-شخصي) يوافق اختلال التوازن؛ وظهور ما يدعو إلى النقل، في صلب القول، يوافق إقامة توازن جديد. فكأن المعالجة بالتحليل النفسي إذاً إدخال، ثم إفراغ لما سماه بنفينيست "الذاتية في اللغة" (أي الخطاب الذي ينزع إلى خلط القول

وفعل القول)، لما هو، في اللغة، فردي خاص. انظر قول لاكان: "ما من تقدم للذات إلا بما تبلغه من إدماج لموقعها في الكلي" (p. 266). الخطاب اللا-شخصي هو المعيار والصحة النفسية. ومن حسن الحظ أنه يبقى دائماً فعلٌ من أفعال القول ينبغي قوله (هو فعل القول اللا-شخصي عينه)، وأن "التقدم" لن يكون أبداً تاماً شاملاً. لن يستطيع القول البتة أن ينحّي الفعل، ما دام القول هو الفعل.

رجع إلى النقل. ما كان يعتبره فرويد عنوان أصالته، وهو كون الوضعية الحاضرة نسخةً من وضعية ماضية ("إنما هو مجموعة من النسخ واللقطات من بضع وضعيات ماضية وأيضاً من استجابات طفولية"، **التقنية**، ص 126؛ "مشاعر [المريض] لا تنتجها الوضعية الحاضرة فتطلقها على شخص الطبيب، بل إنما هي نَسخ لوضعية كان هو فيها من قبل"، **مدخل إلى التحليل النفسي**، ص 42) من المحتمل جداً أن يكون في كل وضعية كلامية، فلا يعود صالحاً، لذلك السبب عينه، لأن يكون سمة مميِّزة. وقد أدرك فرويد إدراكاً جيداً ذاك الاحتمال الخطير عندما عالج "حب النقل": "تلك خاصة كل حب: ما من حب إلا وأنموذجه في الطفولة" (*La technique*, pp. 126-127). فلذلك نقض فرويد ما جزم به أحياناً (من أن النقل "مغاير... لما من شأنه أن يكون طبيعياً، عقلياً"، **التقنية، ص** 52)، ورأى فيه في آخر الأمر نمط الوضعية الكلامية نفسه: "يحدث النقل بالفطرة في العلاقات الإنسانية كافةً، وفي علاقة المريض بالطبيب على السواء" (*Cinq leçons*, p. 62)؛ أو: "النقل... يهيمن على علاقات الشخص الواحد كلها مع محيطه الإنساني" (*Ma vie et la psychanalyse*, p. 53). قد يكون النقل حقاً "نشرة جديدة" ("إعادة طبع وحسب" أو "طبعة مراجعة منقحة")؛ إلا أننا لن نظفر أبداً بالنشرة الأصلية.

الأعمال المقتبسة

مدينة النشر الخاصة هي دائماً باريس:

S. Freud, *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 1950.

- *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot, 1966.
- *Cinq psychanalyses*, PUF, 1966.
- *Essais de psychanalyse*, Payot, 1951.
- *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1965.
- *Ma vie et la psychanalyse*, Gallimard, 1968.
- *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1953.
- *La technique psychanalytique*, PUF, 1967.

J. Lacan, *Ecrits*, Seuil, 1966.

J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1968.

الثبت التعريفي

أدبية (littérarité): تحويل الكلام عملاً شعرياً.

استعبار (transduction): (في مقابل الاستقراء والاستنباط) استدلال غير منتظم (غير ضروري) لأنه يقع على رسوم تخطيطية تظل متوسطة بين الفردي والعام.

تعريض (allusion): تكمن أهم سماته في إحلال عنصر متصل بتداعي الأفكار؛ وإنما هو استحضار معنى ليس هو المعنى المباشر والأول للألفاظ التي يُنطق بها: أي أنه وجود أكثر من مدلول لدال واحد.

تكثيف (condensation): كون الدال الواحد يستحضر أكثر من مدلول. التكثيف هو العلاقة بين جملة حاضرة وجملة غائبة أو أكثر (ترمز إليها الأولى بإحدى الطرائق). فهو علاقة غياب.

توحيد (identification): علاقة بين وحدتين أو أكثر، حاضرة كلها. فهو علاقة حضور.

جمال (beauté): الحق في أن الشيء لا يدل إلا على نفسه، ولا يشير إلا إلى نفسه، ولا يحتوي إلا على نفسه، وأنه كل تام في ذاته.

جناس (calembour): يكفي أن يستدعي لفظ موجِّه لفظاً مثله بأي مشابهة كان: مشابهة عامة في البنية، أو في الصوت، أو في الحرف، أو غير ذلك. الجناس صورة تضم في جملة واحدة ألفاظاً صوتها يكاد يكون واحداً إلا أن معناها مختلف جداً.

دلالة لازمة (signification intransitive): هي ما سوف يسمى الرمز فيما بعد. في العمل الفني يكون بين يديك لا- منته ممثَّل بصورة منتهية. لكن اللا- منتهي الممثَّل هو الجمال. الدلالة في الفن تداخل الدال والمدلول: زوال المسافة بينهما.

دلائليات (sémiotique): نظرية عامة في الدلائل، خطاب موضوعه المعرفة (لا الجمال الشعري ولا التأمل الصرف)، ويعالج دلائل مختلفة الأنواع (وليست ألفاظاً، مثلاً، وحسب).

رمز (symbole): دليل لا- تحكمي؛ لكن ذلك إنما يعني أن بين مختلف مستوياته، وبين أجزائه كذلك، علاقة منتظمة؛ وهذا الوفاق الداخلي أيضاً يصير شكلاً جديداً للدلالة، هو الدلالة اللازمة: تحيا بالفن ولا ترجمة لها بأي لفظ كان.

رواية (roman): مزيج من جميع الأنواع الشعرية، من الشعر الطبيعي الخالي من الزخرفة الاصطناعية ومن أجناس الشعر الصناعي المختلفة.

رومنسية (romantisme): امتصاص للمتضادات كلها.

شعر (poésie): عبارة لأجل العبارة. الشعر موطن الصور البيانية بلا منازع؛ خطاب يقول الشيء نفسه الذي يقوله الخطاب غير الشعري، لكن بزخرفة أكبر. عبقرية الشعر أن يمتع الخيال بصور تنحل في الأغلب إلى معنى من شأن الخطاب العادي أن يعبر عنه بأبسط من ذلك، لكن بشيء من الجفاف.

شعري (poétique): (أي الوظيفة الشعرية)، هو المقولة المجردة التي تُفهَم من الظاهرة المدرَكة. الشعر لغة تنزع إلى أن تكون غير شفافة؛ فتكون هي كافة الوسائل التي يجندها الشعراء فيجعلوننا ندرك اللغة في نفسها لا بوصفها مجرد نائب عن الأشياء أو الأفكار: الصور البيانية، التلاعب بالزمان والمكان، المعجم الخاص، بناء الجملة، الصفات الملازمة، التأثيل الشعري، رخامة الأصوات، الترادف والاشتراك اللفظي، القافية، تفكيك اللفظ، النزوع إلى التكرار...

شعرية (poéticité): تتجلى في كون اللفظ يدرَك بوصفه لفظاً لا بوصفه نائباً وحسب عن الشيء المسمى ولا بوصفه انفجاراً عاطفياً.

صور الأسلوب (figures de style): تختلف عن صور النطق في أنها تمتد إلى العبارة عن معنى برمته، وتنعقد على مجموع من الألفاظ قد لا تتكون منه جملة كاملة إلا أنه طرف صالح منها، وطرف غاية في الأهمية؛ والذي تتخصص به هو أنها إما تنبض بالحياة، أو تكون شريفة نبيلة، أو تزخرف العبارة وتزينها، أياً كان معناها، مجازياً أم غير مجازي.

صورة بيانية (figure): طريقة في الكلام تغاير الطريقة البسيطة المشتركة؛ هي من بين العبارات كلها، تلك التي طرأ عليها تغيير؛ تلك التي تعبر لا عن أفكار وحسب، بل عن أفكار مقولة بطريقة خاصة تسمها بسمة خاصة، بها تصير أنبض بالحياة، أو أنبل وأشرف، أو أمتع وألذ، من طرائق الكلام التي تعبّر عن لب المعنى نفسه من غير أن يكون فيها تغيير خاص. الشعر عبارة لأجل العبارة.

صور الخطاب (figures du discours): سمات أو أشكال أو أوجه متفاوتة الفضل، لها أثر متفاوت الحسن، يعبر بها الخطاب عن

معاني وأفكار وعواطف عبارة متفاوتة المغايرة لما عسى أن يكون هو العبارة البسيطة الشائعة. تتعرف المجازات بتغير المعنى، لكن ليس ذلك في ذاته صورة بيانية؛ إلا أن من شأن المجازات فوق ذلك أن تُستعمل استعمالين: لاستدراك نواقص اللسان (وذاك هو الاستعمال المجازي الاضطراري) أو للحلول محل عبارات صريحة موجودة سلفاً: وهنا فقط تنشأ الصورة البيانية.

صور معنوية (figures de pensée): حقاً تنعقد على كيفية التخيّل، وعلى طريقة التفكير والإحساس، بحيث لو تغيرت الألفاظ التي بها تُعرف لما تغيرت ولظل معناها هوَ هو.

فعل الكلام (acte de parler): هو جعل الصوت المتقطع قابلاً للعبارة عن الفكر.

فكرة الكل (totalité): بما أنه لا يمكن أن تُستخلص وتُبرز إلا إذا كانت متحققة في الأجزاء، وأن الأجزاء ليست ممكنة إلا بالقياس إلى الكل، فالظاهر أن هاهنا تناقضاً؛ وهذا التناقض الظاهر هو الذي سيسمى دور التأويل.

كناية اقتران (synecdoque): مجاز يعبر فيه اللفظ لا عن دلالته البدائية بل عن دلالة أخرى بموجب التعليق القاضي بأن تكون إحداهما داخلةً في الأخرى؛ والعلاقة القائمة بين الأشياء في كناية الاقتران تفرض أن تلك الأشياء يتكون منها مجموع كالكل والجزء؛ واتحادهما ليس علاقةً بسيطةً وحسب، بل هي أعمق وأكثر استقلالاً.

كناية تطابق (métonymie): مجاز يعبر فيه اللفظ لا عن دلالته البدائية بل عن دلالة أخرى بينها وبين الأولى علاقة معية؛ والعلاقة بين الأشياء تكون في كناية التطابق بحيث يظل الشيء المستعار اسمه مستقلاً عن الشيء الذي يوقظ معناه، ولا يتكون منهما معاً مجموع.

مجازات (tropes): معانٍ متفاوتة الاختلاف عن المعنى البدائي، تكون، في العبارة عن الفكر، للألفاظ متى حُملت على معاني جديدة. قوام المجاز ليس هو الحلول محل عبارة وضعية، بل هو حمله على معنى مختلف عن المعنى الوضعي، هو حمله على معنى محرَّف.

مجاز شائع (catachrèse): ليس استعارة ولا كناية تطابق ولا أي مجاز غيرهما: هو استعمال اضطراري لمجاز من المجازات للعبارة عن معنى ليس له بعدُ اسم خاص، بواسطة اسم معنى غيره يمتّ إلى الأول بسبب.

معنى روحاني (sens spirituel): ينشأ من أحوال الخطاب، أو من نبرة الصوت، أو من ارتباط المعاني المعبَّر عنها بالمعاني غير المعبّر عنها.

نقل (transfert): دخول الطبيب المحلل في خطاب المريض المحلل. وستكون تلك الوضعية غاية في الأهمية عندنا: فهي دخول فعل القول في القول، انشطار "أنت" (المتخاطب[1]) إلى "هو" (موضوع القول) و"أنت" (المتخاطب[2]).

ثبت المصطلحات

آني	synchronique
ابتكار	invention
اتساق	cohérence
اتصال	contact
أتيكية	attique
احتجاج	argumentation
أدبية	littérarité
أدوي	instrumental
أساطير	mythologie
استبدال	métalepse/ substitution
استدلال	raisonnement
استعارة	métaphore
استعارة محبوكة	métaphore filée
استعبار	transduction

usage métalinguistique	استعمال اصطلاحي
distributionnel	استغراقي
induction	استقراء
déduction	استنباط
imprécation	استنزال اللعنة
exorde	استهلال
polyptote	استيفاء
style	أسلوب
nom substantif	اسم
nominaliste	اسمي
amphibologie	اشتباه
homonymie	اشتراك
étymologie	اشتقاق
inclusion	اشتمال
hyperbole	إغراق
citation	اقتباس
connexion	اقتران
parties du discours	أقسام الكلم
impératif	أمر
anthropologie	أنثروبولوجيا
impulsion libidinale	اندفاع ليبيدي

elocutio	إنشاء
passion	انفعال
prototype	أنموذج
paraphrase	اهتدام
satire	أهجية
acméisme	أوجية
motion	إيحاء (في التحليل النفسي)
rythme	إيقاع
illusion	إيهام
démonstration	برهان
structure profonde	بنية عميقة
astéïsme	تأكيد المدح بما يشبه الذم
conséquent	تال
accompli	تام
herméneutique	تأويليات
fugue	تتابع
empirique	تجربي
arbitraire	تحكم
arbitraire/ immotivé	تحكمي
psychanalyse	تحليل نفسي
transformation	تحويل

communion télépathique	تخاطر
dissimilation	تخالف
schématique	تخطيطي
fiction	تخييل
associations	تداعيات
gradation	تدرج
synonymie	ترادف
épistolaire	تراسلي
antanaclase	ترديد
syntaxe	تركيب
syntaxique	تركيبي
symbolisation	ترميز
linéarité	تسلسل خطي
dénotation	تسمية/ تصريح
acrophonie	تسمية بالصدر
comparaison	تشبيه
personnification	تشخيص
contrariété/ antinomie/ contraste	تضاد
implication	تضمن
correspondance	تطابق
diachronique	تطوري

antinomie	تعارض
exclamation	تعجب
allusion	تعريض
subordination	تعلق
surdétermination	تعيين مضاعف
variation	تغيير اللحن
inversion	تقديم وتأخير
assertion	تقرير
condensation	تكثيف
génétique	تكويني
jeu de mots	تلاعب بالألفاظ
litote	تلطيف
accomplissement	تمام
exclusion	تمانع
buste	تمثال نصفي
hypotypose	تمثيل صادق
ironie	تهكم
détournement	توريب
paradigmatique	جدولي
corporel	جسماني
esthétique	جماليات

incise	جملة اعتراضية
jeux de mots/ calembour/ paronomase	جناس
allitération	جناس استهلالي
paragramme	جناس تصحيف
genre	جنس
sonorité	جهارة
narrateur	حاك
états extatiques	حالات الوجد
accusatif	حالة النصب
terme d'identification	حد التوحيد
ellipse	حذف
tabou	حرام
récit	حكاية
narratif	حكائي
narration	حكي
attribut	خبر وصفي
fable	خرافة
apologue	خرافة حكمية
discours	خطاب
rhétorique	خطابة/ خطابي
oraison	خطبة

non-sens	خُلف
signifiant	دال
signification (sens propre)	دلالة وضعية
sémantique	دلالي/ دلاليات
sémiotique	دلائليات
signe	دليل
signe naturel	دليل طبيعي
signe intentionnel	دليل قصدي
cercle de l'interprétation	دور التأويل
démocratie	ديمقراطية
autotélique	ذاتي الغاية
autorégulation de la forme	ذاتية انتظام الشكل
préjugé	ذائعة
préjugé concrétiste	ذائعة العينية
liquides	ذوالق
symbolisant	رامز/ ج. روامز
sonnet	رباعية الأدوار
périphrase	ردف
message	رسالة
schème	رسم تخطيطي
symbole	رمز

symbolique	رمزية
phobie	رُهاب
roman	رواية
noctambulisme/ somnambulisme	روبصة
lapsus	زلة لسان
de surface	سطحي
traits caractéristiques	سمات مميزة
usage	سماع
symphonie	سمفونية
sonate	سوناتة
contexte référentiel	سياق الدلالة على المسمى
sémiologie	سيمياء
analogie	شبه
circonstant	شبه الجملة
allégorisme	شبه المَثل
sympoésie	شعر جماعي
poétique	شعريات
poéticité	شعرية
formaliste	شكلاني
chiffre	شيفرة
portrait/ adjectif	صفة

epithète	صفة ملازمة
manière	صنعة
catégorie	صنف (في النحو)
phonologique	صواتي
consonnes	صوامت
voyelles	صوائت
diphone	صوت مزدوج
figures de construction	صور البناء
figure d'élocution	صورة الإفصاح
figure de mots	صورة لفظية
figure de pensée	صورة معنوية
figures de signification	صور الدلالة
figures d'expression	صور العبارة
figures de diction	صور النطق
figuratique	صوريات
optatif	صيغة التمني
indicatif	صيغة الثبوت
libido	طاقة جنسية
antithèse	طباق
analyste	طبيب محلل
clic	طق

adverbe	ظرف
phénomènes diagrammatiques	ظواهر التناسب
microcosme	عالم أصغر
macrocosme	عالم أكبر
diagramme	عالم متناسب
dictio	عبارة (عند أوغسطين)
expression figée	عبارة مسكوكة
merveilleux	عجيب
exposition	عرض
prosodie	عروض
subconscient	عقل باطن
antiphrase	عكس المعنى
hétérologie	علم الاختلاف
mimologie	علم المحاكاة
étiologie	عِلّيات
oeuvre (ergon)	عمل
morphème	عنصر دال
finalité	غائية
muet	غير منطوق
hétérotélique	غيريّ الغاية
individualité	فردية

hypothèse	فرض
éloquence	فصاحة
efficacité	فعالية
acte de signifier/ signifiance	فعل الدلالة
énonciation	فعل القول
philosophie de l'identité	فلسفة التماثل
symphilosophie	فلسفة جماعية
dicibile	قابل للعبارة (عند أوغسطين)
signifiance	قابلية للدلالة
règle	قاعدة
loi du tiers exclu	قاعدة الثالث المرفوع
matrice	قالب
a priori	قبلي
serment	قسَم
histoire	قصة
proposition	قضية
proposition «token»	قضية «تداولية»
proposition «type»	قضية «دلالية»
proposition incidente	قضية عارضة
conversion	قلب
métathèse	قلب مكاني

énoncé	قول
syllogisme/ analogie/ norme	قياس
syllogisme hypothétique	قياس شرطي
syllogisme tronqué	قياس مقطوع
régulier	قياسي
inhibition	كبت
interjection	كلمة تعجب
métonymie	كناية
synecdoque	كناية اقتران
métonymie	كناية تطابق
antonomase	كناية الفرد
métonymie de lieu	كناية مكانية
indifférence	لا- اختلاف
indivision	لا- انقسام
motivation	لا- تحكم
non-motivé	لا- تحكمي
inachèvement	لا- تمام
incorporel	لا- جسماني
motif/ topos	لازمة
impersonnel	لا- شخصي
inconscient	لا- شعور

a- linguistique	لا- لسانية
intransitivité	لزوم
langue	لسان
glossolalie	لسان ملغز
linguistique	لسانيات
rébus	لغز مصوَّر
non- sens	لغو
mot- valise	لفظ حقيبة (نحت)
mot composite	لفظ منحوت
lekton	لكتون
logos	لوغوس
extension	ماصدق
indicible	ما لا يمكن قوله
essence	ماهية
sujet (d'une proposition)	مبتدأ
principe d'équivalence	مبدأ المعادلة
séquence	متتابعة
transitif	متعد
scholastique	متكلمون
configuration	متواردات
configuration/ en collocation	متواردة

série/ suite	متوالية
allégorie	مثل
trope	مجاز
catachrèse	مجاز شائع
syllepse	مجاز مختلط
proximité	مجاورة
passif	مجهول
imitation/ mimésis	محاكاة
parodie	محاكاة ساخرة
prédicat	محمول
axe de la sélection	محور الانتقاء
axe de la combinaison	محور التأليف
particularisante	مخصِّصة
signifié	مدلول
adultocentrisme	مركزية الراشد
symbolisé	مرموز، ج مراميز
analysant, analysé	مريض، محلل
couplaison	مزاوجة
référent	مسمى
ressemblance	مشابهة
vraisemblable	مُشابه الواقع

homonyme	مشترك لفظي
onomatopée	مصاداة
contigüité	مصاقبة
vraisemblable	مصداقية
substantif	مصدر
idées analogues	معان متماثلة
lexique	معجم
actif	معلوم
généralisante	معمِّمة
sens	معنى
sens littéral	معنى حرفي
sens spirituel	معنى روحاني
sens vide	معنى عاطل
sens plein	معنى عامل
connotation	معنى متداع
contresens	معنى معكوس
double sens	معنى ملتبس
dénotation	معنى وضعي
coexistence	معية
écart	مغايرة
schizophrène	مفصوم

complément d'objet	مفعول به
adverbe	مفعول مطلق
intension	مفهوم
prémisse mineure	مقدمة صغرى
prémisse majeure	مقدمة كبرى
acception	مقصود
catégorie	مقولة (في المنطق)
centon	ملفّق
anti- linguistique	منافية للسان
logique de classes	منطق الفئات
transposé	منقول
sourd	مهموس
parallélisme/ symétrie	موازاة
parallélisme	موازنة
convention	مواضعة
topiques	مواضع جدلية
muthos	موثوس
morphologie	مورفولوجيا
thématique	موضوعاتي
thème	موضوعة
herméneute	مؤول

accent	نبر
conclusion	نتيجة
syntaxe/ grammaire	نحو
grammaire transformationnelle	نحو تحويلي
vocatif	نداء
synthétisme	نزعة تركيبية
système combinatoire	نسق التقليبات
activité (energeia)	نشاط
dispositio	نظم
adjectif	نعت
épithète	نعت ملازم
mélodie	نغم
transfert/ déplacement	نقل
mot d'esprit	نكتة
régressif	نكوصي
typologie	نماطة
états médiumniques	نوبات الوساطة
pictogramme	هجاء تصويري
idéogramme	هجاء تمثيلي
hiéroglyphe	هيروغليف
embrayeur/ schifter	واصلة

pertinence	وجاهة
tour de phrase	وجه الجملة
mimème	وحدة محاكية
médiumnité	وساطة
portraitiste	وصاف
propre	وضعي
situation verbale	وضعية كلامية
fonction impressive/ fonction conative	وظيفة تأثيرية
fonction émotive/ fonction expressive	وظيفة تعبيرية
fonction représentative	وظيفة تمثيلية
fonction référentielle	وظيفة الدلالة على المسمى
fonction poétique	وظيفة شعرية
faits d'expression	وقائع العبارة
césure	وقف
tautégorique	يقول نفسه

الفهرس

ـ ث ـ

ـ ج ـ

ـ ح ـ

ـ خ ـ

ـ د ـ

ـ ر ـ

ـ س ـ

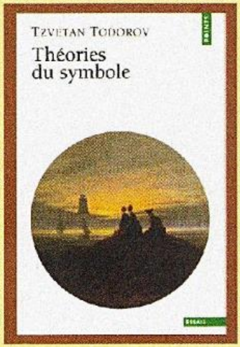
ـ ق ـ

ـ ك ـ

ـ ل ـ

ـ ن ـ

نظريات في الرمز



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

المنظمة العربية للترجمة

نظريات في الرمز تحليلٌ نقدي لنظريات أرسطو، القديس أوغسطين، كونديلاك، ديدرو، غوته، فرويد، ليفي برول، سوسور، جاكوبسون وغيرهم.

يدور الكلام في هذا الكتاب على الدلائليات؛ أو قل: على مجموعة من الفروع العلمية كانت في الماضي تتوزع في ما بينها مجال الدليل والرمز.

ويبقى من التاريخ، الأزمة، وبها تقابل الكلاسيكية الرومنسية، ومن الدلائليات وحدة الدليل والرمز ولعلها وحدة مضللة. وعبر دراستهما يتأكد ما يشبه الطريق الثالث: تصور للخلاف غير المشاد به للتعدد والنمطية.

• **تزفيتان تودوروف:** ولد في صوفيا عام 1939 وجاء إلى باريس ليكمل دراسته، حيث حصل على شهادة الدكتوراه. عمل باحثاً منذ 1968 في CNRS، وشغل مركز مدير أبحاث.

يعتبر تودوروف من كبار المنظرين في مجال الأدب، ويعود له الفضل في ترجمة أعمال الشكليين الروس. من مؤلفاته: *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*, Seuil 1965, et *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique*, Seuil 1981.

• **محمّد الزكراوي:** مترجم وباحث من المغرب. من ترجماته: **النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا**، للكاتبة الفرنسية آن موريل (Anne Maurel).

الثمن: 25 دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-82-545-8